

Kd 9905

Eötvös Loránd Tudományegyetem  
Bölcsészettudományi Kar

# DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

Tót Endre művészetében

BORDÁCS ANDREA

A TÁVOL- ÉS A JELENLÉT ESZTÉTIKÁJA  
TÓT ENDRE MŰVÉSZETÉBEN

Kd 15924 / 2005

Filozófiatudományi Doktori Iskola Esztétika Program

Témavezető: Dr. Radnóti Sándor

Budapest, 2004.

## A TÁVOL- ÉS A JELENLÉT ESZTÉTIKÁJA

© 2005 Blackwell Publishing Ltd *Journal of Internal Medicine* 258: 101–109

## TARTALOM

ELŐSZÓ	4
HELLÓ!	7
A TÁVOL- ÉS JELENLÉT KÉPEI	16
"Modernnek ... lenni mindenestül"	16
A hazai művészeti szintér	18
Szakítás a festészettel	20
A képrombolás története	23
Első művek a távol- és jelenlét esztétikájának a jegyében	34
A művészkönyvek mint a képtelenség <i>bookéi</i>	56
Mail artok, ZérO-levelek, -dialógusok fluxusa	62
(Re)akció(k)	73
Esőálló ideák	78
A jelen- és távollét örömei	81
VISSZATÉRÉS A TÁBLAKÉPHEZ	85
Blackout-képek	85
Tót Endre és McCollum	87
Kép a kép mögött	90
Festmények részlettel	95
Távollévő képek	102
Lyukas képek	117

AZ ÉN JELENLÉTE ÉS HIÁNYA	121
Az egoművész	122
A portré mint (TÓTál) idol	125
Tükörország Narcissusa	134
A művész mint szendvicsemler	136
Endre & Cindy	142
GOOD BYE!	150
FÜGGELÉK	156
Életrajzi adatok	157
Egyéni kiállítások	164
Írásos terek és falrajzok	167
Akciók	168
Filmek, videófilmek	171
Tót Endre művészkönyvei és egyéb publikációi	173
Csoportos kiállítások	175
Bibliográfia	182
Művek köz- és magángyűjteményben	191
KÉPEK	195



## ELŐSZÓ

Arthur Danto<sup>1</sup> szerint a művészet, a művészettörténet, a kritika és a filozófia megváltozott viszonyrendszere az artphilohistocritisophory terminus révén ragadható meg a legmegfelelőbb módon. Az utóbbi harmincöt évben a művészek, a művészettörténészek, a filozófusok és a műkritikusok közösen vesznek részt a művek megalkotásában. Hiszen még a leghagyományosabbnak tűnő alkotások létrehozása is bonyolult filozófiai apparátust, művészettörténeti indoklást és kritikai fegyvertárat igényel, melyekkel nem csupán a hivatásos értelmezőknek, hanem a művészeknek is rendelkezniük kell. A művészeti világ szereplői közti interakcióban konstituálódnak a művek, és ha ez az áramló közeg megszűnne, akkor semmivé foszlanának.

Az artphilohistocritisophory annak köszönheti létét, hogy a műalkotásokra és az azokat létrehozó, illetve befogadó személyekre nem tekinthetünk többé úgy, mint időtlen szubsztanciákra, amelyek a történeti kontextustól és

---

<sup>1</sup> Danto, Arthur C.: *Encounters & Reflexions. Art in the Historical Presence*. New York, 1990, Farrar-Straus-Giroux, 7-8. pp.

értelmezésük közegétől függetlenül azonos minőségek hordozói.<sup>2</sup>

Tót Endre művészetének a hetvenes évek végétől válik központi problémájává az esszenciális értelemben vett műalkotás és az én eltűnése. Ugyanakkor korai "lázado évtizedét"<sup>3</sup> összeköti az imént említett korszakkal a "szubjektum halálából" paradox módon megszülető egoművészet. Itt a Freud által elemzett, a gyermekkori narcisztikus tökéletességről lemondani képtelen, egoideált dédelgető művészet lerombolásáról van szó. Azt, hogy ez számára fontos probléma, Tót Endre az egész életműve védjegyéül szolgáló (Nietzsche: *Így szólott Zarathustra* című művére utaló), "Mindenkinek, senkinek és magamnak" ajánlással teszi nyilvánvalóvá. Bloom "erős költőjéhez"<sup>4</sup> hasonlóan tisztában van vele, és művészetének fő témájává válik, hogy minden alkotás értelme csak egy másik lehet,

---

<sup>2</sup> Shusterman, Richard: *Pragmatist Aesthetics*. Hanham, 2000, Rowman & Littlefield Publishers, 236-260. pp. (Magyarul: *Pragmatista esztétika. A szépség megélése és a művészet újragondolása.* (ford.: Kollár József), Pozsony–Budapest, 2003, Kalligram.

<sup>3</sup> Vö. Kabdebó Lóránt: *Szabó Lőrinc lázado évtizede*. Budapest, 1970, Szépirodalmi Könyvkiadó.

<sup>4</sup> Bloom amellet érvel, hogy az új költemények a régi versekből származnak, az ifjú költőknek az öregekkel szemben vívott örök harcából. Az ephébosz a régi erős költő művének kreatív félreolvasása révén képes új verseket alkotni. Csak az erős költő győzheti le a múlt nagyjainak befolyásától való szorongást. Bloom, Harold: *The Anxiety of Influence*. Oxford, 1973, Oxford University Press, 43., 70., 80. pp.

hogy a mű nem létezik önmagában való dologként, csak az alkotónak egy korábbi műről vagy a művészet egészéről adott szándékos félreolvasásaként.

Tót Endre egoművészetének előképe leginkább az én decentralizációját végletesen megélő, és arra tudatosan reflektáló Szabó Lőrinc költészete, aki a nem egoista cselekedet lehetetlenségének nietzschei szolamát felhasználva foszlatta semmivé "a személyesség klasszikus-modern jellemzőit"<sup>5</sup>. A két életmű közötti analógia különösen megvilágító erejű számunkra, ha összevethük a költő *Te meg a világ* című kötetét és Tót Endrének az új média megtalálásával kezdődő korszakát. Mindkét egoművész életművében ekkor tudatosul egyrészt "az alanyi beszédhelyzet »meghaladhatatalansága«", másrészt "a vele ugyan kibékíthetetlen, szükségszerűen szembenálló, de egyszersmind rajta túli személytelen távlat is."<sup>6</sup>

Mit bánom én, hogy a modernnek

Vagy a törvény mit követelnek...

...nem tudok örülni, csak

a magam törvénye szerint

(Semmiért egészen)

<sup>5</sup> Kulcsár Szabó Ernő: *A magyar irodalom története*. Budapest, 1993, Argumentum Kiadó, 24. p.

<sup>6</sup> I. m. 25. p.

## HELLÓ!

Korunk művészetének *differentia specificája* az, hogy a reprezentáció médiuma és a reprezentált dolog között bonyolult analogikus struktúrákat épít ki a művész, és a befogadótól elvárja, hogy képes legyen mindkettőre külön-külön s a köztük fennálló viszonyokra egyaránt figyelni. "[A] képi reprezentáció történetének kibomlásával egyre erősebb követelmény a nézővel szemben, hogy így tegyen, ha igazolni akarja igényét, hogy a reprezentációkat reprezentációkként nézi"<sup>7</sup>. Amennyiben a befogadó megbirkózik azzal a nem mindig könnyű feladattal, hogy ezt a kettősséget figyelembe vegye, akkor a művész reagálhat erre úgy, hogy még bonyolultabb analógiákat és leképezéseket hoz létre, a befogadó legnagyobb örömeire. "Ezek a reprezentáció gyönyörűségei."<sup>8</sup>

A hetvenes évektől napjainkig Tót Endre művészetének legfőbb intenciója a reprezentáció örömeinek ("örömteli") vizsgálata. Itt nem valamiféle kvázi-tudományos kutatásra kell gondolnunk, hanem a különféle korok művészi értelemben izgalmas nyelvjátékainak szeretetteljesen

<sup>7</sup> Wollheim, Richard: Valamiként-látás, benne-látás, képi reprezentáció (ford.: Papp Zoltán). In Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomen, valóság*. Budapest, 1997, Kijarat Kiadó, 236-237. pp.

<sup>8</sup> Uo.

kikarikírozott, de azért a játékszabályokat komolyan vevő újrajátszására.

A fentiek bizonyíthatóan összhangban vannak Tót Endre szándékával: "Nagyon indirekt módon reagáltam arra a korra, amelyben élnem kellett. Humorral, könnyedén s valahol filozófiával."<sup>9</sup>

Éjszakába nyúló beszélgetéseink során többször előkerült Wittgenstein, aki számára és számunkra is fontos gondolkodó és akcióhős. Amikor róla beszéltünk, az egyébként is nyitottan és élénken társalgó Tót Endre másodpercek leforgása alatt átváltozott csodálkozó gyermekké, miközben a "klassz" szót ismételte. A *Filozófiai vizsgálódások* Wittgensteinje és Tót Endre művészete között valóban könnyű megvilágító analógiákra bukkanni. Wittgenstein szerint egy nyelvet beszélni [vagy műalkotásokat létrehozni] hasonló ahhoz, ahogyan a különféle játékokat játsszuk, mindkettő az emberek közötti interakció jellemző példája. Mind a jelhasználat (ezen belül a művészet), mind pedig a játék, szabályok által irányított, szisztematikus tevékenység, összevissza nem használhatjuk a szimbólumokat, a művészi reprezentációnak is meg van a

---

<sup>9</sup> Perneczky Géza: Tót Endre és a mentális monokrómia. In *Semmi sem semmi, retrospektív 1965-1995* (katalógus). Budapest, 1995, Műcsarnok, 24. p.

maga történeti beágyazottsága. Ez nem jelenti azt, hogy mindent meghatároznak a szabályok, hiszen egyrészt mindig marad hely az interpretáció számára, másrészt beépített "rejtekkajtók"<sup>10</sup> segítik az elvárások szorításából menekülni akaró újítókat, akik természetesen ilyenkor is tudatában vannak annak, hogy szabályok pedig léteznek.

Wittgenstein<sup>11</sup> szerint hiábavaló az összes nyelvjátszékot lehetővé tevő alap keresésére indulnunk, mert ilyen nem létezik. Egy adott játékot csak belülről ismerhetünk meg, nem vehetünk fel külső nézőpontot, nem kerülhetünk kívül a vizsgált életformán, nincs egy olyan archimédeszi pont, ahonnan a reprezentáció sikerét vagy sikertelenségét megítélhetnénk. A reprezentáció örömei vagy szomorúságai csak a "reprezentáció" kifejezés használatának a leírása révén értékelhetők. A filozófus nem magyaráz meg és nem igazol semmit, csupán a magyarázat vagy igazolás nyelvjátékaiban mulatja az időt. "A filozófiának a nyelv tényleges használatát nem szabad érintenie, tehát végső soron csak leírhatja."<sup>12</sup> A reprezentáció örömeit reprezentáló

---

<sup>10</sup> Neumer Katalin: Az ítéletek összhangja és a másik megértése Wittgenstein filozófiájában. *Magyar Filozófiai Szemle*, 1999/4-5, 487-530. pp.

<sup>11</sup> Wittgenstein, Ludwig: *Filozófiai vizsgálódások* (ford.: Neumer Katalin). Budapest, 1992, Atlantisz Kiadó, 65-88. pp.

<sup>12</sup> I.m. 82. p.



művész nem alapoz meg semmit, nem végez elmélyült kutatásokat, hanem a reprezentáció örömeit (örömteli) módon reprezentáló nyelvjátékokat játszik. Az angol-amerikai Art & Language csoportosulás szisztematikus vizsgálódásaival szemben Tót Endre alkotásai tehát szellemes (olykor izgató) nyelvi játékok – lásd *Sexy Rain* (1973), mely műben az egyik szereplő a nyelvét nem csupán verbális kommunikációra, hanem speciális receptorokat ingerlő cselekvésre használja –, melyek révén igyekszik (illegálisan) átlépni az életformák között feszülő nyelvi korlátokat.

Wittgenstein szerint a filozófia diagnózisokat állít fel, több művében is utal a filozófiai terápia és a pszichoanalízis közötti hasonlóságra: mindkettő megpróbálja megszüntetni a páciens elfojtott szorongásait<sup>13</sup>. Danto *A művészet vége* című írásában azt mondja, hogy a művészet története felfogható kognitív fejlődésként, melynek végső stádiuma "annak tudása, hogy mi a művészet"<sup>14</sup>. Ha Dantónak igaza van, akkor a művészet miközben fokozatosan filozófiává vált, kikúrálta magát a betegségből. Duchamp ready made-jei

<sup>13</sup> Wittgenstein, Ludwig: *Filozófiai vizsgálódások* 85., 138. p.; *Wittgenstein Lectures 1930-32*. Cambridge, 1980, Oxford Blackwell, 37-40. pp.

<sup>14</sup> Danto, Arthur C.: *A művészet vége* (ford.: Babarczy Eszter). In *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* Budapest, 1997, Atlantisz Kiadó, 121. p.

révén végleg megszabadult az akaratát és intellektusát befolyásoló elfojtás okozta szorongástól, a művészet története mint egyfajta terápia azzal zárul, hogy a frusztrációitól megszabadult művészet szabadon dönthet arról, mihez fogjon, milyen célok felé hajózzon. A terápia sikerét jól bizonyítják Joseph Kosuth szavai: "A művészet egyetlen törekvése a művészetre irányul. A művészet a művészet definíciója."<sup>15</sup> Kosuth és Danto egyetértének abban, hogy az önmaga tudatára ébredt művészet végleg megszabadult a filozófiától. Tót Endre alkotásai a posztkonceptualizmus jegyében, azaz a fenti történet ismeretében a művészetnek mint önnön frusztrációitól való megszabadulásnak és eközben elméletivé válásának a közegében születtek. A terápia sikeres volt, a beteg meggyógyult, de mindezért cserébe szembe kell néznie a teória betegségeivel, melynek pontos diagnózisát adja Wittgenstein *Tractatusa*<sup>16</sup>. Ha a filozófia kvázi-tudományos tevékenység, akkor miért nincsenek valódi eredményei? Ha pedig a csend birodalma, akkor hogyan lehet tanítani? A

---

<sup>15</sup> Kosuth, Joseph: A művészet funkciója (ford.: Birkás Ákos). In Lengyel András–Tolvaly Ernő (szerk): *Kortárs Képzőművészeti Szöveggyűjtemény*. Budapest, 1995, A&E Kiadó, 235. p.

<sup>16</sup> A filozófia jelzi a kimondhatatlant, tele van súlyos tévedésekkel. Tevékenység és nem tanítás, többnyire értelmetlen kijelentésekből áll. Wittgenstein, Ludwig: *Logikai-filozófia értekezés* (ford. Márkus György). Budapest, 1989, Akadémiai Kiadó, 3. 325, 4. 112, 4. 115.



filozófia az elhallgatás és a megszólalás határán egyensúlyoz, nem véletlen, hogy az öntudatára ébredő művészet paradigmaticus figurája Duchamp. Tót Endre alkotásai is a fent bemutatott feszültségből táplálkoznak, amelyek tehát a filozófia neurózisának, a művészetben történő felbukkanásának az eredményei. "A hallgatás állandó fenyegetést jelent a filozófiára, ebben rejlik legfőbb ígérete is."<sup>17</sup>

Tót Endre megkérdőjelezi a művészeti alkotásoknak mint kontextustól függetlenül létező szubsztanciáknak a létét. A fenti állítást megpróbáljuk az olvasó számára megvilágítani egy filozófiából vett analógia révén. David Hume<sup>18</sup> számára az ún. "szükségszerű kapcsolat" (az ok és az okozat viszonyának szükségszerűsége) kérdésének a megoldása központi probléma volt. Kiindulópontja a következő: vagy egyáltalán nincs szükségszerűség, vagy van, de az emberi érzékek révén nem ragadható meg. A tapasztalat minden kétséget kizáróan modális, azaz a szükségszerű, a lehetséges és a lehetetlen által határolt háromszögbe zárt. Viszont az eddigiekből világosan kitűnik, hogy nem

---

<sup>17</sup> Cavell, Stanley: A filozófia közönsége (ford.: Beck András). In *A filozófus az amerikai életben*. Budapest, 1995, Tanulmány Kiadó–Pompei, 159. p.

<sup>18</sup> Kail, Peter: Projection and necessity in Hume. *European Journal of Philosophy*, Volume 9, Number 1, April 2001, 24-54. pp. Kollár József: *Hattyú a komputer vizén*, Piliscsaba, 2000, PPKE BTK, 62-74. pp.

használhatjuk fel a szükségszerűséget a tapasztalat modalitásának megvilágítása céljából. Egyetlen eszközünk, hogy a projekciókhoz folyamodunk, vagyis az emberi elme asszociációit belevetítjük a dolgokba. A szükségszerű, lehetetlen és lehetséges nem a világban található, hanem bennünk, ahogy megszervezzük közös életünket az erkölcsi és esztétikai dimenziókat is figyelembe véve. Az adott életforma határozza meg, hogy mit tekintünk lehetségesnek és mit lehetetlennek, hogy miről gondoljuk, hogy elkerülhető lett volna, illetve miről állítjuk azt, hogy elkerülhetetlen<sup>19</sup>. Ez összhangban van a dekonstruktoroknak a marginalitásról és a szuplementaritásról vallott antiesszencialista elképzelésével. "Az interpretáció általában a középponti és a marginális, a lényeges és a lényegtelen közötti megkülönböztetésre támaszkodik: értelmezni annyi, mint felfedezni azt, ami egy szövegben vagy a szövegcsoporthoz középponti helyet foglal el. Mi a középpont, ha a marginális centrálissá válhat?"<sup>20</sup>

Duchamp ready made-jei óta világos, hogy egy művészeti alkotás nem szükségképpen különbözik az esztétikai

<sup>19</sup> Quine, Willard Van Orman: Visszatekintés a "Két dogmá"-ra (ford.: Eszes Balázs). In Forrai Gábor (szerk.): A tapasztalattól a tudományig. Válogatott tanulmányok. Budapest, 2002, Osiris kiadó, 61-74. pp.

<sup>20</sup> Culler, Jonathan: Dekonstrukció (ford.: Módos Magdolna). Budapest, 1997, Gond-Osiris Kiadó, 198-199. pp.

értelemben értéktelen párdarabjától, vagyis a műalkotásoknak nem megkülönböztető jele az esztétikai tapasztalat.<sup>21</sup> A műalkotások legalább egy osztályáról kiderült, hogy az, ami művészi értékkel ruházza fel, nem látható. A hume-i szükségszerű kapcsolathoz hasonlóan kétféle módon közelíthejük meg a problémát: gondolhatjuk, hogy (1) a ready made valójában nem is művészeti alkotás, hanem gesztus, ha pedig (2) műalkotás, akkor az érzékszervek számára láthatatlan minőségek teszik azzá. Tót Endre *Távollévő (Hiány) képei* azt sugallják, hogy a műalkotások a művészettörténeti, filozófiai, esztétikai, irodalmi stb. projekciók eredményei: az üres vászon éppen úgy műalkotás, mint a telefestett, hiszen mindkettő a befogadás kontextusában válik képpé, a művészeti világ projektál belé értékeket.

Tót a távol- és jelenlét esztétikájának szellemében olyan nyelvjátékokat játszik, amelyek lehetővé teszik a befogadó számára, hogy a műbe vetítse a reprezentáció médiuma és a tárgy között fennálló bonyolult analógiákat, az ábrázolás művészettörténetileg meghatározott szabályrendszerét, hogy közben rádöbbenjen az önreprezentáció korlátozott voltára, a művészetfogalom nyitottságára.

<sup>21</sup> Danto, Arthur C.: A közhely színeváltozása (ford.: Sajó Sándor). Budapest, 1996, Enciklopédia.

A komplex formális rendszerek (tehát a művészi reprezentációt reprezentáló műalkotások és mi elmések is) önarcképeket gyártanak magukról. A reprezentáció örömeit reprezentáló művek olyan tükörként működnek, amelyek korlátozott mértékben reprezentálják a részleges önreflexióra képes rendszereket, tehát önmagukat is, egyszerre vannak "közel" és "távol". Tót Endre a hiány esztétikájának szellemében tehát fontos szerepet szán a *távol-* és *jelenlét* problémájának.

## A TÁVOL- ÉS JELENLÉT KÉPEI

### "Modernnek ...lenni mindenestül"

Tót, miután elvégezte az Iparművészeti Főiskolát, elhelyezkedett egy budapesti általános iskolában, ahol rajzra tanította a nebulókat. Általában óriási öskáosz jellemezte óráit: a diákok ki-beszaladgáltak a terem ajtaján és egyéb akciók révén demonstrálták a művészet iránti osztatlan közönyüket. A mítoszhoz tartozik, hogy egy alkalommal amikor Tót Endrének már elege lett ezekből a korántsem szándékos akciókból, futói és labdarúgói múltját ötvözve magasugró tehetségével az éppen rosszalkodó ifjú titánt úgy csípte nyakon, hogy a padok tetején száguldott a terem végében kekeckedő áldozatáig. Miután úgy tűnt, hogy néhány pofonnal sikerült lehűteni a kissé felhevült fiú kedélyét, s már éppen rendeződni látszott a helyzet, akkor az ifjú bumeráng üvöltve "elrepült" a közeli kocsmába, hogy onnan egész rokonságával szálljon vissza a tanár megfegyelmezése céljából. Tót Endre az egyébként vonalasan kommunista igazgató higgadt magatartásának

köszönhette, hogy élve megúsza az események ilyen alakulását.

Az efféle afférokkal díszített tanítást követően kis óbudai lakásában, miután elvégezte a két-három órás délutáni alvásgyakorlatokat, 7-8 éven át éjszakába nyúlóan dolgozott az általa megtalált ideákon. A lakás átváltozott mail art hivattallá, ahová hat órára járt be Herta, Tót Endre későbbi felesége, aki a német nyelvű ügyekért volt felelős. Tót másik "alkalmazottja" egy fiatal srác volt, aki jól beszélt angolul, olaszul, elég jól spanyolul, és az idők folyamán megtanult franciául is. A közös munka általában éjjel egyig tartott: közben lefordítottak 2-3 levelet, elolvasták az egyéb küldeményeket, gőzerővel folyt a művészet. Hihetetlenül rövid idő alatt sikerült a művészeti világ éppen aktuális kérdéseire eredeti válaszokat adnia, melynek eredményeként "nem múlt el olyan negyven nap, hogy valamelyik országban valami ne jelent volna meg"<sup>22</sup> róla. A festészetről való lemondása tehát praktikus okokkal is magyarázható: az általa gyártott koncept ideák és mail art darabok a posta révén könnyedén eljuttathatók voltak a vasfüggönyön túlra, míg a festményekkel ezt nem lehetett megcsinálni. A Jeruzsálemben kiállított *Zéro dialóg* szövegeit

<sup>22</sup> TÓTaJOYS, Tót Endrével Beszélget Hajdu István, *Balkon*, 1995/6-7-8, 14. p., Bp.



A/4-es méretben küldte ki, és a helyszínen felnagyították őket. Tót Endre kétségtelenül magányos akcióhőse volt korának, hiszen bár a hetvenes évek elején kívül sokan próbálkoztak a koncept művészettel, úgy tűnt, hogy néhány magyar művésznek<sup>23</sup> sikerülhet is bekapcsolódni a korszak fő művészeti problémáinak megoldásán dolgozó eredeti alkotók munkájába, végül is rajta kívül csak kevesen tudtak kitörni a kelet-európai elszigeteltségből.

### **A hazai művészeti színtér**

A hatvanas évek közepén a fiatalabb generáció körében a lírai absztrakció (Zuglói kör) mellett az absztrakt expresszionizmus, gesztusfestészet (Tót Endre, Frey Krisztián, Keserü Ilona) egyre népszerűbbé vált.

Igaz, nem minden előzmény nélkül, de igazi áttörést az 1968-ban és az 1969-ben, Sinkovits Péter által rendezett Iparterv-kiállítások hoztak, mely azóta egész nemzedék névadójává váltak. Az I. Iparterv-kiállítás résztvevői: Bak Imre, Frey Krisztián, Hencze Tamás, Jovánovics György, Keserü Ilona, Konkoly Gyula, Lakner László, Molnár Sándor,

---

<sup>23</sup> A korszak művészeti eseményeiről, különösen a magyar mail art történetéről részletesen lsd. az Artpool honlapját: [www.artpool.hu/Mail](http://www.artpool.hu/Mail).

Nádler István, Tót Endre. A II. Iparterv- kiállítás Baranyay András, Major János, Méhes László, Erdély Miklós és Szentjóby Tamás részvételével bővült. Az ötvenes évek elzártsága után ez a nemzedék újult erővel kívánta felfedezni a kortárs nemzetközi művészetet. "Ennek köszönhetően szinte egycsapásra, egy-két éven belül ismerkedett meg a másutt közel két évtizedre széthúzó irányzatok sokaságával, amelyek Magyarországon egymásra torlódtak, és különböző mértékben a hazai művészeti tradíciók is tovább színezték őket."<sup>24</sup> Ezért a különböző alkotói stílusok nemcsak az Ipartervesek közt váltakoztak, hanem ugyanazon művész különböző alkotói periódusain belül is megfigyelhető. Az Iparterv mellett a Szürenon csoport köré szerveződnek hasonló művészi attitűdöt felvállaló művészek Csáji Attila vezetésével.

A hetvenes években továbbra is cél a nemzetközi művészeti élettel való szinkronitás elérése, s az abba való bekapcsolódás. A korszak képzőművészetére jellemző lesz a fotóhasználat, s számos, addig műalkotás létrehozására nem használt anyag alkalmazása, például: szita, ofszet, xerox, gipsz (Jovánovics György, Pauer Gyula), egyre

---

<sup>24</sup> Andrási Gábor–Pataki Gábor–Szücs György–Zwickl András: *Magyar képzőművészet a 20. században*. Budapest, 1999, Corvina, 167.



népszerűbbé válnak a performanszok (Hajas Tibor, Erdély Miklós). A nálunk is népszerű konceptuális művészet alapvetően politikai állásfoglalást is hordoz, ugyanakkor a művészet létére is reflektál (Erdély Miklós, Lakner László, Pauer Gyula, Tót Endre, Türk Péter).

### **Szakítás a festészettel**

Tót Endre, a vérbeli festő, a hatvanas évek végén a abbahagyja a festészetet, mivel érzi, hogy az itthon még újdonságnak számító művek is elavultak, pusztán másolásai, utánérzései a nyugati művészetnek. Tót Endre a korai festői korszakával való szakítás (1970) után a konceptuális művészet felé fordul, új technikákat és eszközöket alkalmaz, mint például a képeslap, gumibélyegző, xerox, írógép, film, plakát, videó, villanyújság, graffiti, művészkönyvek, transzparansek és akciók. Szerinte a művészeknek nem "szép" és "jó" képeket kell létrehozniuk, hanem olyanokat, amelyekben új információk találhatók. Mindez természetesen avantgárd attitűd, és nem illeszkedik a posztmodern dekonstruktőrök elképzeléseihez. "...azok a festők maradtak fent, akik újat hoztak a művészettörténetbe. És a művészet bizonyára soha nem fejlődik, csak változik. És a változásokat

mindig az újszerűség idézi elő, tehát a felfedezések. Én a művészetben mindig azokat a korszakokat meg művészeket szerettem, meg tulajdonképpen a világ is azokat becsüli, akik ezeknek az etapoknak a kolumbuszai.”<sup>25</sup>

A korai festői korszakával való szakításának első lépései közé tartozik a *Fehér képeinek* (1965), majd a minimalista képeinek sora. A magyar művészettörténészek közül néhányan, akik elismerték Tót hatvanas évekbeli festményeinek úttörő jellegét, elementaritását és expresszivitását, érthetetlennek tartják Tót elfordulását a festészettől, és kevésbé tekintik jelentősnek konceptuális műveit<sup>26</sup>. A külföldi visszhang viszont a művészt igazolta, mivel új műveivel rögtön a nemzetközi mezőnybe került.

Részt vett az 1971-es Párizsi Biennálén, ahol először mutatták be konceptuális alkotásait, melyek azonnal különféle könyvekben és folyóiratokban nyertek bemutatást.<sup>27</sup> J. M. Poinso: *Mail Art--Communication--A Distance--Concept* című szintén 1971-ben megjelent

<sup>25</sup> U.o.

<sup>26</sup> Pl. Szabadi Judit: *Hagyomány és korszerűség*. Budapest, 1990, Magvető.

<sup>27</sup> Poinso, J. M. (szerk.): *Mail Art – Communication – A Distance – Concept*. Párizs, 1972, Cedic.

Groh, K. (szerk.): *Aktuelle Kunst in Osteuropa*. Köln, 1972, DuMont.

Mayor, D. (szerk.): *FLUXshoe catalogue*. Cullompton/Devon, 1972.

könyvében bemutatott Tót-művek az első mail artok közé tartoznak Európában.

Még a hetvenes évek elején, a festészet abbahagyása és az új médiumok megtalálása közti senkiföldjén születtek meg a filozófiailag izgalmas, a művészetét a mai napig meghatározó ideái: az *Eső*, az *Öröm* és a *Semmi / Zéró*. Tót büszke arra, hogy új eszméi még Magyarországon jöttek létre, s "amelyek teljesen időszerűek és korszerűek voltak, s nem a nyugati művészeket, művészeti trendeket majmolták. Én azt hiszem, hogy 71-ben teljesen, mondjuk egyszerűen pillanatokon belül beilleszkedtem a nemzetközi művészetbe, és ezt nagyon-nagyon korán, időben dokumentálni tudom."

28

A külföldi kritika Tót művészetének gyökereit keresve mindig csak a hetvenes éveknél veszi fel a szálat, korai festészete kevésbé érdekes számukra. Pont azokkal a munkáival kerül be a nemzetközi művészeti életbe, melyek a klasszikus táblakép-festészet hagyományát próbálják rombolni. Ez a probléma már Malevics és Rodcsenko, de különösen Marcel Duchamp művészete óta terítéken van. Ugyanakkor a képrombolás gesztusa hosszú múltra tekint vissza. A képmegsemmisítés konkrét és metaforikus eseményeit járta

<sup>28</sup> TÓTAlJOYS, 17 p.

körül a 2002-ben, Karlsruhe-ban megrendezett *Iconoclash* című rendezvény, ahol többek közt számos Tót Endre mű is szerepelt.

### **A képrombolás története**

A félhomályos helységben néhány sisakos férfi baltával vadul, sietve üti-veri a vastag, golyóálló üveget, mely mögött egy műalkotás látható. A háttérben feldúlt emberek üvöltöznek. Felfokozott hangulatot az üvegek recsegése tovább gerjeszti. Ez a vandalizmus szomorú példája, melyet épp rögzített egy kamera? Nem. A videón bátor olasz tűzoltók életük kockáztatásával próbálják a kigyulladt turini katedrálisban az itt lévő, ritka kincsnek számító leplet kimenekíteni a tűzből. A háttérben a cselekvésképtelen, fanatikus emberek pánikja kíséri a mentőakciót. A törés-zúzás a múlt védelmében, nem pedig vandalizmusból történik. Az ereklyét vastag üveg védte a klíma romboló hatásától és az elvakult hívők, zarándokok örült szenvedélyétől.

Ez a filmrészlet jelképe is lehetne a képrombolás történetének.<sup>29</sup>

Az ikonoklasztáziára, képrombolásra az angol az iconoclasm kifejezést használja általában. Az iconoclash esetében az utótag az ellentétre, összeütközésre stb. utal. Bruno Latour<sup>30</sup> az iconoclasm és az iconoclash közötti különbséget úgy fogalmazza meg, hogy az iconoclasm esetében tudjuk, hogy mi történik a rombolás során. Tudjuk, mi a motiváció, a destrukció okai világosak. Az iconoclash esetében viszont nem tudjuk pontosan, mi történik, hezitálunk egy cselekvésen, nem tudjuk megmagyarázni a további vizsgálódás nélkül, hogy eldönthessük, e cselekedet konstruktív vagy dekonstruktív. Ugyanis a rombolás bizonyos helyzetekben, ahogy a filmrészlet is mutatta, építőjellegű is lehet. Az, hogy a motívumok, indítékok analízist, interpretációt igényelnek, már megjelenik többek között Freud és Assmann<sup>31</sup> írásaiban is.

<sup>29</sup> Ezt a témát dolgozta fel a karlsruhei ZKM médiaközpontban bemutatott Iconoclash című kiállítás 2002 nyarán-őszén.

<sup>30</sup> Bruno Latour: What is iconoclash? Or is there a world beyond the image wars? In: B. Latour-P. Weibel (szerk.): *Iconoclash*, ZKM, 2002, Karlsruhe, 14.

<sup>31</sup> Jan Assmann: *Moses the Egyptian. The Memory of Egypt in Western Monotheism*, Harvard University press, Cambridge, 1997, 167.

A téma kutatói<sup>32</sup> arra is megpróbáltak választ találni, hogy a képek miért idéznek elő ilyen heves szenvedélyeket. Freud szerint Egyiptomban találkozhattunk az első ellenvallással az emberiség történetében.<sup>33</sup> Ez kiváltotta azoknak a gyűlöletét, akik ki voltak zárva ebből a vallásból. A számos szerző szerint a megkülönböztetés és kirekesztés eredetét kell vizsgálni, hogy túl tudjunk rajta lépni. A Karlsruhéban rendezett képrombolás történetét feldolgozó kiállítás rendezői is amit meg akartak mutatni, az a gyűlölet és a fanatizmus archeológiája, a puszta vandalizmus alapvetően nem volt szempontja a rendezvénynek, noha annak a dokumentumaival is találkozhattunk.

A képrombolás témája számos kérdést vet fel: Mi eredményezi, hogy az általunk készített képek ilyen erős szenvedélyeket idéznek elő? Mi visz el addig, hogy leromboljuk, kiradírozzuk őket? Miért van az, hogy a "képrombolással" alapvetően a hit, a tudomány, a kritikai meggyőződés és művészi kreativitás iránti elkötelezettségünket bizonyítjuk? Mi lehet az oka, hogy az iconoclash magas szintű erényként tűnik fel az intellektuális szférában? Miért van az, hogy bizonyos körökben e

<sup>32</sup> Pl. Hans Belting, Jean-Francois Clément, Carolina Jones, Boris Groys, Simon Schaffer, Luc Boltanski, John Tresch, Bruna Latour, Peter Weibel.

<sup>33</sup> Uo.



képrombolók hatalmas mennyiségű új ikont, képet hoznak létre, sokkal erősebb ideákat, hatásosabb idoloikat? Bruno Latour a tanulmányában a rombolás kifejezésére a "defacing" (elcsúfítás, rombolás, megrongálás) szót használja, mely a face szóval játszik, azaz, bizonyos objektum rombolása elkerülhetetlenül új arcot (face) eredményez. Bizonyos objektumok arctalanítása, rombolása, új arculat létrehozása egyben refaceman, mely szükségképpen együtt jár egymással. Ez a jelenség minden pusztá vandalizmuson túlmutató rombolásban jelen van, így a vallási ikonok, társadalmi jelképek (pl. diktatúrák jelképei), régebbi tudományos eredmények és művészeti teóriák megtagadása esetében is.

A képrombolás témája három fő forrás köré szerveződik: 1. vallás (és politika); 2. tudomány; 3. jelenkori művészet, de a három téma együttes, a résznél nagyobb egész, elemzése segíthet alaposabban feldolgozni a témát.

A vallásos témájú műveknek – ahol az ikonoknak nemcsak esztétikai dimenziói vannak, hanem erős érzelmeket indukálnak – több nagy csoportja van. Az egyik magát a pusztítást ábrázolja (dokumentumként pl. A tálibok bāmiyān Buddha pusztítása, A Vörös Hadsereg kulturális missziója Tibetben, műalkotásként pl. Erhard Schön metszete a reformáció korabeli templom díszek rombolásáról, a pápa

sérülése Cattelan installációján), egy másikba azok az alkotások tartoznak, amely a sérült művet ábrázolja vagy épp maga a rongált mű (pl.: H. B. Grien: *Luther Márton*), a következőbe "intellektuálisabb" műveket sorolhatunk, mivel itt nem a fizikai rombolás szerepel, hanem egy előző eszme ikonjának a felváltása egy másikkal vagy a keresztrefeszítést eltérő ikonológiával ábrázoló alkotások (Lucas Cranach festményei, M. Álvarez: *Szent Ignác*), talán a legfontosabb csoport az, ahol a kép mint isten reprezentációja jelenik meg (pl.: *Turini lepel*, C. Mellan: *Veronika kendője*; P. de Champaigne: *A szent arc*), de találkozhatunk még pl. "a művész mint Jézus" típusú alkotói attitűddel (Dürer: *Önarckép*) is. Tót Endre azon művészettörténeti alkotásokat eltüntető Távollévő képei is ide sorolhatók, melyek a kereszténység témáit és klasszikus toposzait idézik meg (Krisztus mennybemenetele, Golgota, Krisztus születése stb.).

A vallásos és a társadalmi indíttatású ikonok esetében merül fel elsődlegesen az a kérdés: miért kellenek a képek? "Mesterkelt volna, ha választóvonalat húznánk vallásos, hazafias és párthoz kapcsolódó meggyőződések közé: a képek olyannyira az identitást szimbolizálták, hogy jelképes cselekvések tárgyává váltak (erre mindenkor alkalmasak). Ez



a körülmény az oka, hogy a másik fél ellenfélként bánt velük."<sup>34</sup>

A képállítási tilalom a mózesi törvényekre vezethető vissza, s a vallásos eredetű képrombolásnak nagy korszaka a bizánci 8. század és a reformáció<sup>35</sup>. Omar Mollah mondta az elpusztított Buddha-szobrokra, hogy "ezek csak kövek"<sup>36</sup>. Ám ha ezek csak kövek vagy képek, miért kell elpusztítani őket? A képek, szobrok stb. "elsődleges témája, az Istenember alakja, természetesen a teológiai viták középpontjában állt, úgyhogy a képet vagy a hit tisztaságának és egységének a szimbólumaként, vagy épp fordítva, annak akadályaként tartották számon. Ugyanakkor azért is alkalmas volt *corpus delicti*nek, mert mindenki számára látható volt, mert lehetett tisztelni vagy gyalázni, felállítani vagy eltávolítani. Egyetértés és véleménykülönbség láthatóbban mutatkozott meg benne, mint az írott szövegekben."<sup>37</sup> A "képrombolást" nem az idol vagy ikon mint olyan váltotta ki, hanem a tisztelete. Először a

<sup>34</sup> Hans Belting: *Kép és kultusz*, Bp., 2000, Balassi Kiadó, 45. p.

<sup>35</sup> A reformáció idején, a teológusok ugyan anyg hangsúlyt fektettek a képekkel való visszaélésnek a leleplezésére, de a képrombolást legritkább esetben kezdeményezték teológusok, többnyire inkább a tömeg, illetve a hatalmi pozícióban lévő egyházzal harcban álló városi patríciusok. Belting, i.m., 487. p.

<sup>36</sup> O. Mollah: "They are mere stones". B. Latour: i.m. 10. p.

<sup>37</sup> Belting: i.m. 152. p.

bálványokat pusztították el ahhoz, hogy az igaz istenhez vezető utat járják, majd a vallással szemben állók a szakralizált ikonokat rombolták le azért, hogy az embereket az igaz érzéseikhez vezessék. A lerombolásra, eltüntetésre váró jelképet idollá minősítik, a követendőt viszont ikonként tisztelik, azaz a te idoled az én ikonom.

A vallásos jelképek megtagadása egy másik vallás, eszme nevében gondolatsort folytatják a különböző társadalmi ideológiák szellemében történő társadalmi-politikai jelképek lerombolása is. Ide elsősorban a fasizmus és kommunizmus szimbólumainak elpusztításáról készült dokumentumokat sorolhatjuk, mint például a Berliini Fal (melynek egy nagyobb részlete a kiállításon is szerepelt), a ledöntött munkásmozgalmi-, Sztálin-, Lenin-szobrok stb. darabjai, illetve a szobordöntéseket megörökítő fotók, melyek között több dokumentummal a magyar Szoborparkot is bemutatták. A tudományos, pontosabban a tudományos eredmények vizuális megjelenítése a tudománnyal párhuzamosan fejlődő technika révén új, addig elképzelhetetlen világokat tár a közönség elé. A világ hideg, közvetítetlen, objektív reprezentációját ajánlják, ezért nem is váltanak ki szenvedélyes érzelmeket, ellentétben a vallásos művekkel. Oly módon írják le a világot, mely bizonyíthatóan igaz vagy hamis. Mivel ezek hidegek és ellenőrizhetők, széles körben

jórészt vitathatatlanok, objektumai az univerzális egyetértésnek. Sok ember számára az, amit a tudomány felhasznál, pontosabban, amivel szemléltet, nem kép, hanem a világ önmagában. A tudomány némely képe eleinte felkavaró hatású is lehet, gondoljunk itt például a testen belüli folyamatokról, különös tekintettel a magzatról készült felvételekre. A képek itt is közvetítők, csak most a tudomány üzenetét továbbítják, ugyanis ezek a szemléltetések reprezentációi a galaxisoknak, fénynek, géneknek, atomoknak stb. A vallási művekkel kiállítva ezek már képromboló gesztust hordoznak. Ez nyilván egy másfajta iconoclash, mint ami a vallásos képrombolás során megjelent. Minél több eszköz, mediáció, közvetítés történik, annál hitelesebbnek, objektívebbnek és igazabbnak tűnik a kép, de érzelmileg nem lehet hozzá kötődni.

Mind a vallás, mind a tudomány időnként megpróbálja rákényszeríteni a művészetet arra, hogy a világot egyszerű módon reprezentálja. A modern művészet nagy kihívása az volt, hogyan tud a művészet menekülni a vallásos és kvázi tudományos reprezentáció alól, amire a mimetikus ábrázolást kényszerítették.

A modern művészet képes arra, mint a legjobb laboratórium, hogy megvizsgálja a különböző kultúrák image-ét, medializációját, a különböző képekre való reakciók

sokféleségét és a paradox attitűdöket. A modern művészet képrombolásának legfőbb ismertetői – bár számos elem már korábban is előfordult, de napjainkra dominánssá vált –: a képek összekapcsolása más képekkel, megismétlése, remixelése, reprodukálása, megidézése, paródiája, allúziója, el- és kisajátítása, s különösen gyakorivá vált a hipertextualitás, amiről Jones, Belting és Weibel tanulmányaiban<sup>38</sup> is olvashatunk. A művészi indíttatású iconoclash első legmarkánsabb képviselői közé tartozik a festészet végét hirdető Malevics és Rodcsenko. A hagyományos műfajok alól felszabadító, s a hétköznapi tárgyakat (palackmosó, piszoár, biciklikerek stb) a művészet kontextusába helyező Marcel Duchamp egész életműve a képrombolás szellemében fogant. A képtörés eszméje olyan saját mozgalmakat hozott létre, mint pl. a szürrealizmus, a dadaizmus, a Fluxus. Ez utóbbi résztvevői az "élet mint művészet" nevében mindent "képpé" változtattak.

Egy műalkotást elpusztító gesztus műalkotássá avatására is találunk példát (Rauschenberg: *Kiradirozott de Kooning-rajz*). Ezt a vonulatot követik a hetvenes évek konceptuális művészetében sajátos kuriózumot képviselő, a kép

<sup>38</sup> Belting, Hans: Beyond iconoclasm. Nam June Paik, the Zen Gaze and the Escape from Representation, Jones, Caroline: Making Abstraction. Weibel, Peter: An End to the "End of Art"? On the Iconoclasm of Modern Art. In Iconoclash (kat.). Karlsruhe, 2002, ZKM.

eltüntetésével foglalkozó, az ún. hiányműveket létrehozó alkotók (pl.: Tót Endre híres képeket eltüntető, s azokat helyettesítő hiányképei, Timm Ulrichs, Daniel Buren képhelyei). A hagyományos táblakép-fogalom eszmei rombolását vállalták fel Malevics és Rodcsenko nyomán Barnett Newman *Ki fél a vöröstől, a sárgától és a kéktől* című alkotása, Jasper Jones, Arnulf Rainer vásznai, Ad Reinhardt fekete festményei. A táblakép konvenciónak fizikai rombolását testesítik meg Imi Knoebel üres keretei, Lucano Fontana hasított vásznai, Daniel Spoerri és Jasper Jones két dimenzióból a térbe kilépő, trompe l'œil alkalmazó művei. A kisajátítás és elcsúfítás például Félix Gmelin festményein érhető tetten, amelyeken egy-egy híres festmény másolata szerepel összekelve.

A hagyományos műfajokkal szakító technikai médiumok generálta új képnnyelvet alkalmazó művek közül a kiállításon csak a képrombolást bemutatókkal találkozhattunk. E műfajban elsők között készült Nam June Paik *TV Buddha* című alkotása. A komputer elterjedése is inspirálja a kortárs művészeket: van mikor pusztán a digitális világ keltette látvány jelenik meg hagyományos technikával, de még gyakrabban születnek komputerrel készített alkotások. Az arckép szétesését számosan témául választották, többek között a magyar művészek is, Aczél Richárd–Koch Róbert–



Fernezeyi Márton–Szegedi-Maszák Zoltán közös multimédia installációjukkal.

A képnyelv változása nemcsak a képzőművészetben ment végbe, hanem a másik képalapú művészetben, a filmben is. A filmes iconoclash<sup>39</sup> egyrészt vonatkozik azokra a filmekre, melyeknek a témája valamifajta ikon, jelkép elpusztítása vagy kifigurázása (Batman, Armageddon), másrészt a filmnyelvbeli változásra, újításra, ahol a szemléletbeli és a technikai váltás többnyire kísérei egymásnak (Fritz Lang, Eizenstein, Bunuel, Hitchcock, Fellini, Spielberg, Jarman, A.&J. Wachovsky stb.)

A képrombolás témáját körbejáró karlsruhei rendezvény azon gondolat köré szerveződött, hogy össze tudjuk-e hasonlítani az érintetlen világot – mely tökéletesen üres az emberi közvetítőktől, nincsenek benne jelek, képek és nincs benne semmi – azzal, amit az ember létrehozott. Hogyan tudnák jobban és pontosabban elérni az istent, a természetet, a tudományt, az igazságot a képek nélkül? Ezt nem tudjuk megtenni a közvetítésre szolgáló alak és forma nélkül. Ezt a kép közvetítő szerepéről szóló dilemmát akarták dokumentálni az Iconoclash szervezői. Marie-José

---

<sup>39</sup> A filmes képrombolási stratégiákról Boris Groystól olvashatunk tanulmányt: *Iconoclasm as an Artistic Device. Iconoclastic Strategies in Film*. Kat. 282-296. Pp.

Mondzain<sup>40</sup>, a bizánci képrombolások egyik kutatójának frappáns megfogalmazása szerint: az igazság kép, de az igazságnak nincs képe.

Tót Endre konceptuális művészete is e művészi képrombolás paradigmátikus esete, melyek a távol- és jelenlét problémáját járják körbe.

### **Első művek a távol- és jelenlét esztétikájának szellemében**

Korai festői korszakát izgalmas műegyüttessel zárta, pontosabban új korszakot nyitott, bár valódi folytatásra csak néhány év múlva került sor. A *Meg nem festett képeim* című művészkönyvének (1971) már meghatározó szervező elve a távol- és jelenlét esztétikája. Ez követték *A világ legcsodálatosabb képei* (1971-72), a *Múzeumlátogatás* (1972), az *Éjszakai látogatás a National Galleryben* (1974), a *Blackout képek*, a *Távollévő képek (Hiányképek)*, de ehhez a gondolathoz kötődnek a *Semmi* és a *Zéró* művek is, majd később a *Lyukas képek* egymással szoros kapcsolatban lévő projektjei, melyeket összekapcsol a "reprezentáció örömeinek" reprezentációja, a hiánnyal terhes jelenlét. Az

<sup>40</sup> Marie-José Mondzain: *Image, icône, économie...* című művéből idézi B. Latour. Im. 14.

Ulrike Lehmann és Peter Weibel által szerkesztett *A hiány (távollét) esztétikája*<sup>41</sup> című könyv a képnek, pontosabban fő elemeinek eltűnésével foglalkozó művészek alkotásait mutatja be. A kép eltüntetése, a hiány problematikája ekkor már több évtizedesnek számító, bár marginális művészeti programként volt jelen. "Az ilyesféle esztétikai tett egy már létező kép kiradírozással történő megsemmisítése a hatvanas és hetvenes évek amerikai, majd európai anyagtalanító tendenciájában találta meg felhangját, például Ad Reinhardt ultimativ képeiben, a fluxusban vagy Yves Klein művészetében."<sup>42</sup>

A kép eltüntetésének drasztikus, ám művészettörténeti szempontból talán legnevezetesebb gesztusát 1953-ban Robert Rauschenberg hajtotta végre, mikor de Kooning egyik eredeti rajzát kiradírozta, az üressé vált papírt saját nevével szignálta, majd bekeretezte és *Radírozott de Kooning-rajz* címmel látta el. Tehát Lehmann és Weibel a hiány esztétikáján alapvetően rituálisan eltüntetett műveket ért. Számunkra viszont az eltűnés esztétikájának paradigmaticus alkotásai azok, amik a hiány révén ráirányítják a figyelmet az

<sup>41</sup>Lehmann, Ulrike–Weibel, Peter (szerk.): *Ästhetik der Absenz. Bilder zwischen Anwesenheit und Abwesenheit*. München, 1994, Klinkhardt–Biermann.

<sup>42</sup>Lehmann, Ulrike: Tót Endre és a hiány esztétikája. In *Tót Endre Semmi sem semmi* (katalógus). Budapest, 1995, Műcsarnok, 13. p.



önreprezentáció korlátaira, illetve a művészi reprezentáció médiuma és tárgya között fennálló, gyakran figyelmen kívül hagyott (a reprezentáció örömeiért felelős) analógiákra, a művészet konceptualizálódásából adódó kvázifilozófiai problémákra.

Tót Endre életműve egyetlen lényegi kérdés köré szerveződik, melynek két fontos aspektusa a távollét (hiány) és az önreprezentáció. Alfred M. Fischer<sup>43</sup> úgy vélte, hogy Tót művészetének meghatározó eleme az eltűnni és jelen lenni gesztusa.

"A távollét magatartásként feltüntetése" leginkább Marcel Duchamp művészi attitűdjét<sup>44</sup> jellemezte, aki épp ezzel a habitusával vált az amerikai társasági élet főszereplőjévé egy ideig, ahol is tökéletesen beleillett egy sikeres, modern európai művész előzetesen már kialakított képébe. "A bohém-gazdag társaság a dandy viselkedést várta el tőle. Ő belement a játékba, és művészi szintre emelte az alakítást."<sup>45</sup> Mindezt sajátos távolságtartással ötvözte, ami a különböző művészeti mozgalmakhoz való viszonyát is

<sup>43</sup> Fischer, Alfred M.: Abwesend und trotzdem anwesend sein. In *Endre Tót Who's afraid of nothing?* Absent Pictures (Katalógus). Köln, 1999, Museum Ludwig.

<sup>44</sup> Görgényi Frigyes. *Egy bizonyos Marcel Duchamp*. Budapest, 1996, Kijarat Kiadó, 117. p.

Görgényi könyvéről recenzió Bordács Andrea. *Egy távolságtartó dandy. Új Művészet*, 1998/1-2.

<sup>45</sup> Görgényi Frigyes i. m. 73. p.

jellemezte. A művészettörténet ma számos 20. századi képzőművészeti irányzat előfutárának tekinti, noha igazán egyikhez sem tartozott.

Duchamp jellemének lényegét az egyszerre "kint s bent lenni" attitűdben lehet megragadni. Itt valójában nincs is ellentmondás, mivel ez a távolságtartás a dandységhez tartozik, amint ezt Baudelaire híres esszéjében olvasható: "... valamennyien ugyanazt az ellenálló, lázadó karaktert formázzák, valamennyien a legjobb fajtájú emberi nagyravágyást képviselik, és a manapság túlságosan is megfogyatkozott igényt szolgálják: kipusztítani, lerombolni mindent, ami közönséges. Ebből van a dandyben ez a hűvösségeben is kihívó kasztgőg. .... A dandy jellegzetes szépsége kivált szenvtelen tekintetében mutatkozik meg, amit a rendíthetetlen elhatározás formált, hogy semmitől sem hatódik meg, olyan ez, mint valami lappangó, titokzatos láng, amely tudna, de nem akar világítani."<sup>46</sup>

Duchamp művészetének izgalmas feszültségét az adja, hogy a művészi ábrázolás látszólag egymást kizáró paradigmáinak metszéspontjában áll. A következő példák világossá teszik az elsőre homályosnak tűnő állítást.

<sup>46</sup> Charles Baudelaire: A dandy. In C. B.: *Művészeti kuriózumok*. Budapest, 1988, Corvina Kiadó, 90–91.

Rembrandt Hendrickje Stoffelst Betsabéként megjelenítő képének készítése során elfogult férfiszemmel nézi kedvesét. Pocakos, petyhüdt teste visszariaszthatná, de az asszony iránti szeretet irányítja ecsetjét. Sőt Betsabéként ábrázolja, kinek szépsége gyilkosságba kerget egy királyt. Rembrandt pszichológiai megközelítésével szemben Cézanne úgy jeleníti meg feleségét, mint olyan dolgot, "amire az öregség és az ifjúság predikátumai nem alkalmazhatók, és az ábrázolás módjából semmit sem tudunk meg jelleméről, benső életéről vagy észjárásáról." (Danto)

Duchamp Nagy Üvegje látszólag Cézanne hideg szemléletét követi, hiszen az alkotásra vonatkozó állításaink semmiképpen sem tartalmazhatják az emberi pszichikumról való beszéd (pl. hisz, remél, szeret, fél, gyűlöl) predikátumait. Az élénk táruló látvány inkább a mechanizmusok számbavételére használt szókincs segítségével írható le. A *Nagy Üveget* kiegészítő szóbeli megjegyzések során (Zöld doboz, Fehér doboz, nyilatkozatok) Duchamp időnként úgy tesz, mintha a művéről hasonló módon lehetne beszélni, mint Rembrandt-képről. Az üveg bal felső sarkában található "rovargépet" Mátkának hívja, de egyéb, hasonlóan érzelmi állásfoglalást közvetítő névvel is illeti. A neurológiai, fiziológiai és az interszubjektív nyelveket használó

pszichológiai szótárak az embert gépi modellek segítségével írják le. A szenvedélyek nyelvén történő kifejezések keverése a gépi modell leírására alkalmas deskripcióval meglehetősen érdekes, új világ létrehozását teszi lehetővé. A Nagy Üveg pszeudogépeit látszólag mechanikus törvények irányítják, ugyanakkor a Zöld és a Fehér dobozban feltűnik a látványhoz nehezen illeszthető fogalmak segítségével leírható rembrandti művészet tölti ki a cézanne-i látásmód réseit.

Míg Duchamp-nál a távollét magatartásként feltüntetése a jellemző, Tótnál viszont egyszerre beszélhetünk a művekben megnyilvánuló távollétről és jelenlétről, pontosan a köztük feszülő opposzió tudatos felszámolására tett erőfeszítésről. A távollétet a semmik, illetve a letakart, lefestett és üres helyek jelzik, a jelenlétet a művész egójának előtérbe helyezése, mely maga is az önreprezentáció részlegességétől szenved. "A jelenlét tekintélye, értékmegállapító hatalma strukturálja egész gondolkodásunkat. Az olyan fogalmak, mint »tisztázni«, »megragadni«, »bizonyítani«, »leleplezni«, »megmutatni, miről van szó«, mind jelenlétre utalnak."<sup>47</sup>

<sup>47</sup> Jonathan Culler: *Dekonstrukció* (ford. Módos Magdolna). Budapest, 1997, Gond-Osiris, , 129. p.

Descartes-nak az az elképzelése, hogy az "én" képes szembenézni a radikális kételkedéssel, mert a kételkedés során folyamatosan jelen van önmaga számára, "a jelenlétre utalás egyik fajtája".<sup>48</sup>

A megalapozásellenes filozófiák számára a jelenlét nem végső alap, "...már nem a lét abszolút mátrix formájaként tetelezzük, hanem »meghatározottságként« és »okozatként«. Egy olyan rendszeren belüli meghatározottságként és következményként, mely már nem a jelenlét, hanem a *différance* rendszere".<sup>49</sup>

A dekonstrukció felszámolja a jelenlét és távollét hierarchikus szembenállását, a *différance* nem ragadható meg e kettő oppozíciója révén.<sup>50</sup> Derrida elképzelése mellett számos

---

<sup>48</sup> I.m. 130. p.

<sup>49</sup> Idézi Culler, i.m. 131. p.

<sup>50</sup> Richard Shusterman úgy véli, hogy Derrida elképzelése minden látszólagos szabadsága ellenére az interperitációt illetően determinista álláspontot képvisel. Derrida szerint a dekonstrukcionizmus nem az indeterminizmus szócsöve, hanem a különféle lehetőségek között oscilláló meghatározottságé. Az efféle determináltság elfogadhatatlan a könyv szerzői számára, annak ellenére, hogy az analitikus filozófiához nagyon is közel áll. Shusterman szerint a jelentések és a szituációk lebeghetnek meghatározatlanul, ha nem gátolják vizsgálódásunk további menetét, vagy nem zavarják mindennapi feladataink ellátásában. Előzetes céljaink függvénye, hogy meg kell-e valamit pontosan határoznunk vagy sem, az indetermináltság bizonyos esetekben éppen úgy érény, mint más szituációkban a



olyan elméletet találhatunk, amelyek jól rávilágítanak a hiány és a jelenlét, vagyis a korlátozott önreprezentáció viszonyára.

Például Kurt Gödel<sup>51</sup> híressé vált első teorema azt állítja, ha egy (bizonyos fajta) formális rendszer konzisztens, akkor egy speciális mondata a szisztémán belül nem bizonyítható. A Gödel tételnek (hasonlóan Church és Turing teoremaíhoz) két markánsan szembenálló olvasat van: sokan bizonyítéknak tekintik arra, hogy az emberi elme a számoláson túl még valami titokzatos tulajdonsággal is rendelkezik, tehát az MI-nek lőttek. Mások szerint az elméknek éppen úgy megvannak a saját korlátaik, mint a formális rendszereknek, s ez arra figyelmeztet, hogy a határok figyelembevételével közelítsük meg az elvileg megoldható problémát. Gödel eleinte azt gondolta, hogy tételei az elme magasabbrendűségének bizonyítékai, később módosított álláspontján, és úgy vélte, az a tény, hogy a

---

determináltság. A meghatározatlanság teszi lehetővé az interpretáció flexibilitását, nyitottságát, a sokféle értelmezés közti kommunikációt.

Shusterman, Richard. *Pragmatist Aesthetics*. New York, 2000, Rowman & Littlefield Publishers, Inc. Magyarul Shusterman, Richard: *Pragmatista esztétika* (ford.: Kollár József). Budapest-Pozsony, 2003, Kalligram.

<sup>51</sup> Nagel, Ernst–Newman, James R.: A Gödel-bizonyítás. In Copi, I. M.–Gould, I., A. (szerk.): *Kortárs-tanulmányok a logikaelmélet kérdéseiről*. Budapest, 1985, Gondolat Kiadó, 70-105. pp.



gépek azonosak az elmékkel nem bizonyítható. Ezen álláspontja második tételéből következik, mely szerint az, hogy egy (bizonyos fajta) formális rendszer konzisztens a rendszeren belül nem bizonyítható. A híresebbé vált első téorema azt állítja, ha egy (bizonyos fajta) formális rendszer konzisztens, akkor egy speciális mondata a szisztémán belül nem bizonyítható. A tételek következménye elsősorban azt az illúziót kelti, hogy ki kell lépünk a rendszerből, máskülönben az adott konzisztens szisztémában mindig marad valami bizonyíthatatlan. A Gödel tételek olyan parazitáknak tűnnek, amelyek semmivé foszlatják az eleme önreflexiójába és számítógépes modellezésébe vett összes reményünket. A rendszeren belül található egy bizonyíthatatlan állítás, amely önnön a bizonyíthatatlanságának tényét állítja, vagyis azt mondja magáról, hogy bizonyíthatatlan (első tétel). A konzisztens rendszer másik bizonyíthatatlan kijelentése az, ami a konzisztens rendszer konzisztenciáját állítja (második tétel). Hofstadter alapjában átírni! Ha egy formális rendszer a konzisztencia erősebb válfajával bír, akkor az önmaga bizonyíthatatlanságát állító Gödel mondat nem csupán nem bizonyítható, de nem is cáfolható a szisztémán belül. Gödel nyomán Rogers és mások bőséges bizonyítékokkal szolgáltattak arra, hogy a következetes formális rendszerek hadilábon állnak az öntükrözéssel. Ha egy partikuláris

mondatot nem lehet bizonyítani, sem pedig cáfolni a rendszeren belül, akkor logikailag független az axiómáktól, vagyis az axiómák képtelenek megalapozni vagy megcáfolni. Ha a Gödel-mondatot a rendszer új axiómájává nevezzük ki, akkor az így keletkező szisztémában újra felbukkan egy másik bizonyíthatatlan mondat, mely azt állítja magáról, hogy a rendszeren belül nem bizonyítható. Az önfenntartó nem teljesség ezen formáját esszenciális nem teljességnek hívják. A Gödel tételek rávilágítanak a formalizáció eddig rejtett hatáira, melyek csak a konzisztencia feladása révén léphetők át. Egy ellentmondásból minden levezethető (Barthes: az élvezetes olvasás) A Gödel tételek megmutatták, hogy a formális rendszereknek sokkal bonyolultabbak, valamint reflexívebbek, mint azt korábban hitték, miközben tartalmazzák metateóriáik jó részét. Világossá tették, hogy az igazság és a bizonyíthatóság fogalma nem esik teljesen egybe. A Gödel teorema a formális rendszereket esendően emberivé teszik, azaz jó jelöltjeivé az elme modellezésének. A tételek azt sugallják, hogy a konzisztencia követelményének elfogadása esetén az elméknél és a formális szisztémáknál egyaránt határokba ütközik az önreflexió. Az önmagunkra vonatkozó igazságok egy része a konzisztens önkép esetén örökre feltáratlan marad számunkra. Escher *Belvedere* című műve és

Kapitány András *SR* parazitája, valamint a Gödel teorémák azt sugallják, hogy (amennyiben nem mondunk le a konzisztenciáról) az önreflexió határokba ütközik: ez az elmékre, a művészi alkotásokra és a formális rendszerekre egyaránt igaz.

Ahhoz, hogy az *én* önmagáról alkotott "képe" konzisztens maradjon, a rá vonatkozó igazságok egy részének szükségképpen elérhetetlennek kell lenniük számára. Az *én* konzisztens önképének illúziójáért a különböző szintek közötti információáramlás a felelős. Gondoljunk például Escher *Vizesésére*, "(ez) a kép mindnyájunkban számos eldöntetlen és talán eldönthetetlen következetlenséget tartalmaz"<sup>52</sup>. A komplex formális rendszerek (csakúgy, mint a művészet ontológiájára kérdező műalkotások és mi és az evolúció) önarcképeket gyártanak magukról. A Gödel kód numerikus tükörként funkcionál, melyben a rendszer, ha csak korlátozott mértékben is, de láthatja önmagát.

A tételek következménye elsöre azt az illúziót kelti, hogy ki kell lépnünk a rendszerből, máskülönben az adott konzisztens szisztémában mindig marad valami bizonyíthatatlan.<sup>53</sup> Mindez a művészi alkotások korlátozott

<sup>52</sup> Hofstadter, Douglas R.: *Gödel, Escher, Bach*. Budapest, 1998, Typotex, 696. p.

<sup>53</sup> Ahhoz, hogy az *én* önmagáról alkotott "képe" következetse maradjon, a rá vonatkozó igazságok egy részének szükségképpen elérhetetlennek kell lenniük számára. Az *én*

önreprezentációjára is igaz, vagyis az alkotások egyszerre vannak jelen és távol. Tót Endre művei miközben előidéznek a rendszerből való kilépés felszabadító élményét, rávilágítanak arra, hogy mindez csak illúzió: a jelenlét mindig hiánnyal terhes.

Életművében a *Meg nem festett képek* (1971) nem váratlanul bukkannak fel, hiszen *Fehér képei* (1965), a kései (szinte üres) vásznak, valamint a minimal művek is a hiányhoz, a semmihez való vonzalmát jelzik. A *Fehér képeknek* a gesztusfestés ellenére az üresség megnyilvánulásaként is értékelhetők. Tót Endre művei konzisztensen illeszkednek a korszak művészeti problémáihoz. Joseph Kosuth<sup>54</sup> a hatvanas évek végén, Hegel után szabadon, bejelentette a filozófia végét, és a bölcselet utáni művészet kezdetét. A konceptualista művek hasonlóan az úgynevezett analitikus állításokhoz a tényeket érintetlenül hagyó tautológiák,

---

konzisztens önképének illúziójáért a különböző szintek közötti információáramlás a felelős. Gondoljunk például Escher *Vizesésére*, "(ez) a kép mindnyájunkban számos eldöntetlen és talán eldönthetetlen következtetlenséget tartalmaz" (Hofstadter: Gödel, escher, bach. Budapest, 1998, Typotex, 696.p.) A komplex formális rendszerek (csakúgy, mint a művészet ontológiájára kérdező műalkotások és mi és az evolúció) önarcképeket gyártanak magukról. A Gödel kód numerikus tükörként funkcionál, melyben a rendszer, ha csak korlátozott mértékben is, de láthatja önmagát.

<sup>54</sup> Kosuth, Joseph: A művészet funkciója. In Lengyel András–Tolvaly Ernő (szerk.) *Kortárs Képzőművészeti Szöveggyűjtemény*. 235. p.

amiknek definíciójukból következik igazságuk. A művészeti alkotások a művészet nyelvén alkotott öndefiníciók, s ha elfogadjuk őket, akkor világosan feltárul számunkra jelentésük. Az alkotások megértése nem más, mint a definíció elfogadása. "A művészet a művészet definíciója." Ben Vautier dekonstruálja Kosuth kvázi-logicista elképzelését: "A Totális Művészet a te művészetdefiníciód és ugyanakkor az ellentéte. A Totális Művészet: találni valami mást, amit én nem tekintek művészetnek".<sup>55</sup> Ugyanakkor a határig viszi a konceptuális művészet eszméjét: "Egy ötlet, amit elfelejtetek." (1963)<sup>56</sup>.

A testet nem öltött ideák, melyek a művész elméjében mint médiumban nyerik el szellemi létüket, csupán az egyszemélyes befogadó közönség számára készülnek. Az elfelejtett ötletekkel Vautier a művészi alkotások egy új metaforikus osztályát hozta létre. Ezen alkotásoknak a tükörképe Tót Endre 1971-ben készült (pontosabban el nem készült) *Meg nem festett képeim* című katalógusa, mely válogatást ad nem létező műveiből. A *Semmi sem semmi* című művészkönyve (1971), majd az 1995-ös azonos című retrospektív kiállítás egyaránt a jelenlét és a távollét (hiány)

<sup>55</sup> Vautier, Ben: A Totális Művészet (részlet). In *Kortárs Képzőművészeti szöveggyűjtemén.* 158. p.

<sup>56</sup> I. m. 160. p.



esztétikájának szellemében fogant. Ezt a filozófiától fertőzött művészi hozzáállást szellemesen általánosítja Ben Vautier 1966-os ideáját. *"Ben nem állt ki 1966. június 18-tól szeptember 18-ig a J Galériában. Megvalósítva 1966"*.<sup>57</sup>

Az 1971-es művészkönyv műfajban megjelentetett *Meg nem festett képeim* című sorozat egy katalógus, méretekkel ellátott üres négyzetekkel és téglalapokkal, melyek a meg nem festett képeit ábrázolják.<sup>58</sup> Mivel a megadott méretek nem azonosak a bekeretezett helyekkel, így valójában nem is a meg nem festett képeit, hanem, hogy még abszurdabb legyen a dolog, azoknak csupán kicsinyített reprodukcióit tárja elénk. Tót Endre itt a távol- és jelenlét oppozíciójának felszámolásán munkálkodik, világossá teszi, hogy a művészi reprezentáció nem az "önmagában teljes"<sup>59</sup> valóság szupplementuma (pótléka), hiszen ha magáért valóan tökéletes lenne, nem kellene pótolni. A valóság nem strukturálatlan alap, amely túl a van a reprezentáción, hanem maga is mindig (legalább is számunkra) reprezentáció.

<sup>57</sup> I.m. 161. p.

<sup>58</sup> Korábban hasonlólt 1966-ban Timm Ulrichs készített a *Bild-képekkel* (Kunststoff-Buchstaben), mikor a kiállítóterem falára üres négyzeteket festett, bennük "bild"- felirattal, ám ő csak a képhelyére, s nem konkrét alkotásokra reflektált.)

<sup>59</sup> Culler, i.m. 143. p.



"...Mindig van egy hiány, egy eredendő hiány abban, ami kiegészül".<sup>60</sup>

A *Meg nem festett képek* című alkotás a reprezentáció problematikájának kísérleti terepe. (1.) A befogadó közvetlen kapcsolatba csupán a *Meg nem festett képeim* című művészkönyvvel kerül, amely a meg nem festett képei katalógusa. (2.) A könyvben a meg nem festett képek reprodukciói láthatók, melyek (vissza a jövőbe) emlékeztetnek a művész későbbi képeire. A megadott paraméterek az eredeti művek adatai, s nem a reprodukciók méretei. Tót Endre a hiány esztétikájának szellemében nem létező képeit reprodukálja, tehát a képek semmire sem referálnak, pontosabban az el nem készült műveket denotálják.<sup>61</sup> Tudja, hogy még nem készítette el "a nagy művet", eddigi festészete egyetemes mércével még nem produkált igazán eredetit, informel munkái csupán hazai pálya előnye miatt tűnnek sikeresnek. Így ez a sorozat tulajdonképpen az alkotói válságnak is lehetne a metaforája, ám az ő válsága a festészet (szerinte) általános válságából fakad, s így e képek tágabb értelemben a hamvaiból

---

<sup>60</sup> Im. 144.

<sup>61</sup> Goodman, Nelson: *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis/Cambridge, 1976, Hackett Publishing Comp., 3-40. pp.

feltámadt festészet második haláláról szólnak. (Az elsőnek a kegyelemdöfést mint tudjuk, Malevics adta meg.)

Tót Endre fent bemutatott műve a reprezentáció örömeinek ábrázolásából adódó boldogságot, a művészet önterápiájának sikerét, ugyanakkor a konceptualizálódásából adódó kétségbeesést egyaránt kifejezheti. Mintha a Püthia jósdájában tett volna látogatást, kinek jövődöléseit többféleképpen lehet interpretálni, a végső értelmezés azonban úgyis az idő kezében van. 2004-ben (művészi pályájának bővebb ismeretében) már tekinthetünk úgy a *Meg nem festett képeimre*, mint a később valóban megfestett művek prototípusaira (*Távollévő képek* stb.). Itt azzal a posztmodern furcsasággal kell szembesülnünk, hogy a reprodukciók az eredetiek és az eredetiek a másolatok. Egy műalkotás esztétikai minőségei akkor ragadhatók meg, amikor az objektumot korrekt módon azonosítottuk és elhelyeztük a művészet történetében. Az alkotás reprodukciója egyazon típus olyan példánya, amely a megszólalásig hasonlít a prototípusára, amelynek viszont más a művészet történetében elfoglalt helye. A kérdés persze az, hogy a csupán az adott típus első példánya autentikus műalkotás vagy sem. A festmények esetében tradicionálisan az első példány az egyetlen valódi értékkel bíró alkotás, a típus valódi megtestesítője. Tót meg nem

festett képei hasonló ontológia helyet foglalnak el, mint "A jelenlegi francia király kopasz" kijelentés, hiszen a jelenlegi francia király nem tartozik sem a kopaszok, sem pedig a nem kopaszok osztályába, mivel nem létezik.<sup>62</sup> Tót Endre meg nem festett képei szintén nem találhatók sem a megfestett, sem pedig a meg nem festett képek halmazában, azaz a Hegel szimpatizánsait szolgálják ki: meg is vannak festve, meg nem is. 1971-ben a *Meg nem festett képeim* című mű egyrészt befejezett alkotás, másrészt jövőre irányuló várakozás, a leendő képek helye. Tót műve az ismeretlenbe irányuló projekció, a későbbi papír- és vászonképeinek előrevetítése.

Ugyanebben az időben készült *A világ legcsodálatosabb képei* (1971-72) című papírmunkája, amit a kölni DuMont Schauberg kiadó *Aktuális kelet-európai művészet* című kiadványa számára küldött.<sup>63</sup> A katalógusban Tót írógéppel írt sorait két róla készült fotó kíséri, az egyik az arcát befeketetítette. "Az utóbbi időben különösen a hiány és az

<sup>62</sup> Russel, Bertrand: A denotálásról. In *Kortárs-tanulmányok a logikaelmélet kérdéseiről*. 143-165. pp.

<sup>63</sup> A Klaus Groh szerkesztésében készült kiadvány 1972-ben jelent meg.

Reprodukálva még: Achille Bonito Oliva: *Europa/ America the different avant-gardes*. Milánó, 1976, Deco Press, 279. p.

eltűnés problémájával foglalkozom. Ezzel a munkával próbálom meg kifejezni a problémát.“<sup>64</sup>

*A világ legcsodálatosabb képei* (1971-72) című művén hat kép "reprodukciója" (nem) látható: Jan van Eyck: *Az Arnolfini házaspár arcképe*, F. Clouet: *Ausztriai Erzsébet*, Giorgone: *A vihar*, Vermeer van Delft: *Nő az ablaknál*, Sassetta: *Háromkirályok menete*, Paolo Uccello: *A san romanói csata*. A festmények helyett szabályosan elrendezett négyszögeket látunk címmel, mérettel, lelőhellyel ellátva. A meg nem festett képekkel szemben itt a művek valóságos alkotásokat reprezentálnak, mégpedig úgy, hogy eltüntetik őket, azaz a jelenlét és a távollét (hiány) egyszerre van "jelen" ezeknél az alkotásoknál is. Az ebbe a típusba tartozó művek (a címadás révén) azt állítják magukról, hogy a valódi, a művészettörténetben világosan rögzített műlötétssel azonos típusba tartoznak, de ezt az azonosságot nem a hasonlóság konstituálja, hanem a négyzetek alá írt címek. Ezeknél a alkotásoknál már a képekkel egyenértékű a szöveg. A. B. Oliva az *Europe/America. The different Avant-Gardes* (1976) című könyvében a következőket írja a szöveg használatáról Tót műveiben. "Műveivel a konceptuális művészet keretében keretében a távollét fogalmát tanulmányozza. A nyelvet a

---

<sup>64</sup> Groh-katalógus.

világ konstrukciójának tekinti, amely a valóság helyébe lép. Munkásságában a művészet analitikus tevékenységgé válik, amely hatást gyakorol saját nyelvére, valamint arra a kontextusra, amelyben ezen aktivitását kifejti, vagyis, a művészettörténetre és azokra a modellekre, amelyek a legerőteljesebben befolyásolták azt.<sup>65</sup>

Tót és Oliva e művel kapcsolatban par excellence művészi problémát vetnek fel, nem pedig művészetszociológiai, mint többek közt Fischer és Lehmann, akik Tót *Távollévő képeit* a magyar politikai rendszerrel szembeni politikai kritikaként értelmezik. E túlságosan is szűk értelmezési keretben csak *Világ legcsodálatosabb képei* látszanak, az egész életművön végigvonuló "távol- és jelenlét" kevésbé pillanthatók meg bennük, bár tagadhatatlan, hogy Tót egyes műveit áthatják a diszkrét politikai utalások.

Hasonló jellegű műve az 1972-es *Múzeumlátogatás* (*Blackout Paintings Cabinet/ Kioltott képek terme*) című fotóátfestés is. A blackout szót "elsötétít, kiolt, áthúz, megfeketedik" értelemben használják, de jelentéstartományába tartozik az emlékezet- és tudatzavar, illetve az elnyomás (cenzúra) kifejezés is. A pszichológiában az időleges tudatvesztést jelenti, ami egyszerre utalhat a

---

<sup>65</sup> Oliva i.m. 279. p.

formalista művészetfelfogás emlékeztetkiesésére arra vonatkozóan, hogy milyen valódi indítékok miatt menekült az esztétika birodalmába, de szűkebben jelentheti a Kádár-rendszer időleges tudatvesztését is. Az alkoholisták időleges memóriazavarát is nevezik így.

Tót ezen alkotásai egyrészt utalhatnak arra, hogy a művészet befogadása nem csupán kognitív folyamat, hanem felfogható egyfajta tudatvesztésként, olyan élményként, amely a diszkurzív szint<sup>66</sup> alatt megy végbe, és az alkohol fogyasztásához hasonló élmény következtében a befogadó olyan állapotba kerül, hogy elveszíti öntudtatát. A haiti varázsmágiában a varázsló által irányított élőhalott zombihoz hasonlóan bolyong a semmi határán<sup>67</sup>. A művészet nem csupán kulturált katalóguslapozgatás és körséta a múzeumban, hanem elementáris élmény: *a jelenlét hiányának öröme*. Az eredeti fotón elvtársak egy kis csapata tesz látogatást a Szépművészeti Múzeumban. Tót a fotón feketére festette a kiállított képeket. Úgy tűnik, mintha a hatfős brigád különböző méretű fekete művet nézne, amelyek a szocialista realizmus, tágabban a figurális művészet iránti vonzódásuk számára kifejezetten

<sup>66</sup> Vö. Schusterman, Richard: *Pragmatist Aesthetics*.

<sup>67</sup> Vö. Kollár: Hattyú a komputer vizén.



provokatívak. Az alakok tartása és mimikája meglepő egyezést mutat Michelangelo Pistoletto *Pártgyűlés No 2.* (1965) című, a Ludwig Múzeumban található művével. Bár itt a hasonlóság alapja nem csupán stilisztikai, hanem az "elvtársak internacionális vonzódása" a művészi problémák iránt.

*A Meg nem festett képeim és a Múzeumlátogatás* című műveinek a folytatásához az ötletet a National Gallery-beli látogatás adta. A National Gallerybe, mely a világ egyik leghíresebb műgyűjteménye, éjszaka lehetetlen bemenni, legalábbis legálisan, büntetőjogi következmények nélkül. Ilyesfajta büntényre természetesen nincs szükség, a látogatást Tót a fikció birodalmában ejti meg.

*Az Éjszakai látogatás a National Galleryben* (1974) a National Gallery által kiadott katalógus lefestése révén született. Tót fekete humorral (A Rolling Stones szellemében: Paint it black) festi feketére a reprodukciókat, hiszen ("valahol mindig") éjszaka van. A sötét négyszögek mellett adatok: nevek, címek, méretek olvashatók. Az eltüntetettek között van például a holland 17. századi festészet, Vermeer, Frans Hals, Rembrandt stb.

Tót gesztusát sokan a művek meggyalázásának tekintették, ám valójában ez inkább tiszteletadás a nagy mestereknek, a Jan ~~Assman~~ <sup>Assman</sup>-féle kulturális emlékezet tesztelése. Hiszen

annak ellenére, hogy a National Gallery e képek otthona, azok a különféle reprodukciókon olyannyira beutazták a világot, hogy szinte mindenki számára közismertek. Tót gesztusa nyilvánvalóan utal a múzeumnak mint képtároló intézményének a megkérdőjelezésre<sup>68</sup>. Itt tetten érhető a Fluxus létének feloldhatatlan dilemmája, az intézményesülés elkerülhetetlensége, a múzeumi művészetté szelidülés kényszere, illetve a művészi érték kérdésének eliminálhatatlansága. Köztudott, hogy a múzeum mint intézmény már történetének korai szakaszában erősen kompromittálódott. A görög kultúra romjain felépülő alexandriai Muszeion az, ahol először jött létre "formális intézményes kapcsolat a politikai hatalom és a hatalom köré szerveződő értelmiség között. Ettől kezdve a Muszeion az antik világban az állami értelmiség szinonímája lett..."<sup>69</sup>

<sup>68</sup> Shusterman: i. m. 18., 23., 140. p.

<sup>69</sup> Binni, Lanfranco–Pinna, Giovanni: *A múzeum. Egy kulturális gépezet története és működése a XVI. századtól napjainkig.* (ford.: Pintér Judit). Budapest, 1986, gondolat, 12. p.

## Művészkönyvek mint a képtelenség *bookéi*

A festészet válságára reflektálva a 20. század eleji avantgárd művészet után a hatvanas, hetvenes években egyre szaporodtak a hagyományos műfajoktól eltérő, új és újabb művészeti médiumok, így jelentek meg a képzőművészet színpadán többek között az ún. művészkönyvek is. Ezek első előfordulását a különböző szakemberek más-más időponthoz, művészeti eseményekhez és mozgalmakhoz kötik.. Így például Riva Castleman<sup>70</sup> némely könyv jelentős művészi (pl. Dürer 16. századi kódex-) illusztrációját is a prototípusok közt említi, de különösen a 19. századi írók könyveinek egyedi festői dekorálását (pl. P. Bonnard Verlaine verses kötetének illusztrálását) előzményként fogja fel. Susan Compton<sup>71</sup> és Johanna Drucker<sup>72</sup> s az orosz avantgárdhoz, Anne Moeglin-Delcroix<sup>73</sup> Edward Ruscha 1963-as *26 Gasoline Stations*

<sup>70</sup>Castleman, Riva: *A Century of Artists' Book*, New York, 1994, Museum of Modern Art.

<sup>71</sup>Compton, Susan: *The World Backwards: Russian Futurist Books 1912-16*, London, 1978, British Museum.

Compton, Susan: *Russian Avant-Garde Books 1917-34*, Cambridge, 1993, MH.

<sup>72</sup>Drucker, Johanna: *The Century of Artists' Book*, New York, 1995, Granay Books.

<sup>73</sup>Moeglin-Delcroix, Anne: *Esthétique du livre d'artes (1960-80)*, Paris, 1997, J.M. Place, Bibliothèque Nationales de France

című művéhez és a hatvanas-hetvenes évek újdonságaihoz köti. A valóban művészkönyvként készült klasszikus művek a hatvanas-hetvenes évek fordulóján jelentek meg. Guy Bleus –mail art és könyvművész – szerint "míg a legtöbb könyv elsősorban valami önmagán kívüli dologról szól, addig a legtöbb művészkönyv önmagáról"<sup>74</sup>

A klasszikus korszak után napjainkban a művészkönyvek – igaz, a művészeti élet periferiáján – újra virágkorukat élik. Magyarországon többféle művet sorolnak e műfaj alá, nemcsak a klasszikus értelemben vett művészkönyveket. Gyakoriak a könyvillusztrációk és a könyvműtárgyak, azaz a könyv alapú térbeli objektumok, melyek – noha kiinduló elemük gyakran valóban az olvasásra szánt könyv – végső formájukban viszont könyvként egyáltalán nem működnek. Ilyenek például Lakner László *Könyvbaltái* és az *Esztétikák* című sorozata. Ő korán, 1970–71-ben készítette első könyvműveit, de ezen alkotások nem klasszikus művészkönyvek, hanem objektumok. Itthon Tót előtt *Perneczky Géza* próbálkozott művészkönyvvel, de azok a műfaj nemzetközi áramába nem kerültek be.

---

Moeglin-Delcroix, Anne: *Livres d'artistes*, Paris, Pays-Paysage

<sup>74</sup> Guy Bleus az *Art is Book* című írásának 12. Pontjában idézi Richard Kostelanetz.

[http://cemu.fmv.uhg.ac.be/bleus/art\\_is\\_books.html](http://cemu.fmv.uhg.ac.be/bleus/art_is_books.html)

A magyar művészkönyv műfaj a nyolcvanas évek közepén új lendületnek indult. 1992-ben az International Association of Paper Maker Artists budapesti kongresszusa alkalmából a Liget Galéria, a Stúdió Galéria, a Fészek Galéria és a székesfehérvári szent istván Király Múzeum mutatott be művészkönyveket. Ez utóbbi intézmény különösen sokat tesz a műfaj gondozásáért, s külön művészkönyv-gyűjteménnyel rendelkezik. "A magyar művészkönyv műfaj eleven, sokféle, mozgékony és gyakran bravúros törekvéseiből válogatva ..., éppen csak jelezve, hányféleképpen gondolható el és formálható anyagba a könyv: Mint hagyományos könyv (Banga Ferenc, Perneczky Géza); mint festmény (Lengyel András, Ujházi Péter); mint írásjelek helye (Gellér B. István, Szilvitzky Margit); mint objekt (Butak András, Haász Ágnes, Hegedüs 2 László, Kiss Ilona, Solti Gizella, Sóváradi Valéria); mint akció tárgya (Várnai Gyula); mint "valami más" (Kelecsényi Csilla, Tóth Gábor)."<sup>75</sup>

A művészkönyvek izgalmasan lavíroznak a vizualitás és verbalitás határán. Feltűnésükben az volt a kuriózum, hogy a könyvformát önálló, szuverén médiumként alkalmazták, noha a mű folyamatosan reflektált a könyvstátusra. Egyedisége

<sup>75</sup> Kovalovszky Márta: Meglepetés olvasóink részére. Vázlat egy gyűjtemény és a magyar művészkönyv műfaj születéséről. *Új Művészet*, 2002/1.

lényegileg áll szemben a sokszorosított, nyomtatott könyv esszenciájával.

A könyvformátumban megtestesülő képzőművészeti alkotásokat jól szemléltetik Tót Endre művészkönyvei, melyek többnyire egy-egy vezértémára felfűződő műalkotások gyűjteménye. Első benyomásra katalógusszerűek, de nem meglévő művek reprodukciói találhatók bennük, hanem a könyv maga a mű. Ennek a pszeudókatalógus-típusnak a különösen jellegzetes képtelen művei, a már elemzett *Meg nem festett képeim* és az *Éjszakai látogatás a National Gallerybe*.

A számos nemzetközi "artist's book" kiállításon, rendezvényen és katalógusban szereplő, a nemzetközi szinten is a médium klasszikusaihoz tartozó Tót Endre művészkönyvei jóval ismertebbek a nemzetközi szcénában, mint a magyarban. Ennek főleg az az oka, hogy a hetvenes években itthon TÓTÁt elszigetelten dolgozott, rendkívül hátráltató körülmények között, magányosan, társak nélkül. Így a magyar kortársak számára kevésbé lehetett ismeret tevékenysége. A két hazai retrospektív kiállítása (*Semmi sem semmi*, 1995; *Ki fél a semmitől?*, 1999) óta viszont tudatosodhatott az érdeklődőkben Tót hetvenes évekbeli és későbbi, határainkon túllépő művészi teljesítménye.



Az első művészkönyveit a médium születésének első óráiban, 1971-ben még itthon készítette. A *Meg nem festett képeim* és a *Semmi sem semmi* című művészkönyvei nemcsak a műfaj korai alkalmazása miatt jelentősek, hanem azért is, mert a festészettel szakító Tót későbbi ideái, a hiányok és semmik ezekben a művekben bukkannak fel először. Később az Öröm-, Zéró- és Eső-projektje is szerepet kaptak ebben a médiumban. Maga a művészkönyv műfaj – akárcsak a mail art – megnyitotta a magányos Tót számára a kommunikációt a nagyvilággal. A postát mint közvetítő eszközt ő fedezte fel Magyarországon először (1961), amit ekkor már nem ellenőrzött olyan szigorúan a rendszer, s így Tót átjuthatott az áthatolhatatlan határokon és sikerült a kéziratokat a külföldi kiadókba eljuttatnia. Így számára is hihetetlen (*képtelen*) módon és gyorsan kiépültek a kapcsolatai a nemzetközi avantgárd központokkal. 1974 után már különböző külföldi kiadók jelentették meg a művészkönyveit. Az előbb említett két művészkönyve rokonságot mutattak a szamizdatokkal is. Bár nem politizált direkt módon, cenzúra, engedély nélküli, "földalatti" kiadványok voltak.

Tót számos kiállításon együtt szerepelt a médium pionírjaival és klasszikusaival (R. Hamiltonnal, B. Naumannal, D. Rothtal, Beuysszal, Sol LeWittel, D. Judd-dal, Oldenburggal,

Kosuthtal stb), olykor a nagy elődökkel (Liszickijjel, Maleviccsel, Chagall-lal – 1978; Magritte-tal, Matisse-szal, Duchamp-nal – 1985) is.

Az egész Tót-életmű szemléletének egyik meghatározója a művész 1970/71-es *Meg nem festett képeim* című művészkönyve. Nemzetközileg talán legismertebb Tót-művészkönyv az *Éjszakai látogatás a National Gallerybe*, mely a hetvenes évek legendás avantgárd kiadójánál (Beau Geste Press, Anglia) jelent meg. Tótnak nemcsak képtelen művészkönyvei vannak, de ezek képviselik legmarkánsabban a művész szellemiségét, a jelenlét és hiány *différenciált* tanulmányozását.

Tót művészkönyvei számos jelentős nemzetközi kiállításon és kiadványban szerepeltek<sup>76</sup>. Ezek közül a legjelentősebbek: pl. a *L'Estampe Aujourd'hui 1973-78* a párizsi Bibliothèque Nationale-ban és a *Livres d'Artistes* a Centre G. Pompidou-ban. Olvashatunk a könyveiről többek között Anne Moeglin-Delcroix írásában<sup>77</sup> és a neves művészettörténész, Germano Celant *Book as artwork 1960-72* című tanulmányában, valamint Hansjörg Mayer *Die Bücher der Künstler* című könyvében, mely a hetvenes évek

<sup>76</sup> Tót művészkönyveinek bemutatását ld. a katalógus *Művészkönyvek* fejezetében és a Függelékben, valamint a Csoportos kiállításoknál és a Bibliográfiában.

<sup>77</sup> Moeglin-Delcroix, Anne: *Livres d'artistes*. Párizs, 1985, Centre G. Pompidou, 35 és 105.p.

óta megjelent művészkönyveket publikálja. Ám Tót művészkönyveinek nemzetközi népszerűségét és sikerét mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy az eddig legjelentősebb, 1985-ös, párizsi művészkönyv-kiállítás után a párizsi Bibliothèque National megvásárolta az addig készített összes művészkönyvét. Ezzel Tót a művészkönyveivel (is) ráértett a siker *bookéjára*.

### **Mail artok, Zéró-levelek, -dialogusok fluxusa**

A mail art, azaz a postai művészet, küldeményművészet a hatvanas években elterjedt, a postai hálózatot és szolgáltatásokat felhasználó, valamint a postai kellékekből (boríték, levél, bélyeg, pecsét, képeslap stb.) inspirálódó művészi tevékenység. Célja művészi "üzenetek" küldése, mely megkerülte az akkori művészeti intézményi hierarchiát. A mail art kezdetének Ray Johnson New York-i Fluxus művész az ötvenes évektől elkezdett, művésztársakkal való kapcsolattartásra irányuló intenzív levelezését tekintik. A mail art elnevezés J. M. Poinso *Mail art–Communication–A Distance–Concept* című, 1971-es könyve után terjedt el, ahol a Fluxus és koncept művészek postán küldött művei

szerepeltek. A mail art alapeszméje szerint bárki részt vehet, nincs zsűri, nincsenek visszaküldött művek. A mail art alműfajai a médiumuk szerint csoportosulnak, pl. képeslap, boríték, bélyeg (művészbélyeg, artistamp) és a bélyegző (művészpecsét, Rubber Stamp Art). A nyolcvanas évekre az egész világon kialakulnak a postai világhálót működtető művészeti csomópontok, az alternatív művészeti intézmények és archívumok. Az I. országos múzeum, amely vállalkozott a mail art teljes műfaji változatosságának a bemutatására, a Schwerini Állami Művészeti Múzeum volt 1995-96-ban. A hazai mail artok elsődleges gyűjtőhelye a Galántai György vezette Artpool archívuma. A magyar mail art mozgalom legfontosabb résztvevői: Tót Endre üres üzeneteivel (1961), Beke László négy mail art hírlevelével, Perneczky Géza, Szombathy Bálint, Fenyvesi Tóth Árpád és Tóth Gábor.

Közülük a nemzetközi mail art hálózat vérkeringésébe Tót Endrének sikerült tartósan bekerülnie. Nála a mail artok kényszerből is fakadtak, mivel más munkákat nem is tudott volna külföldre juttatni. Küldemény-művészetének őse az a levelezőlap-sorozat, melyet 1960-ban még kevésbé művészként, mint inkább féltékeny férfiként küldetett magának nap mint nap a Balatonról Illyés Ikával. Arra kérte akkori barátnőjét, Illyés Gyula lányát, hogy Tihanyból minden

nap postázzon számára egy lapot, amelyekre a művész előzőleg ráírta a címét és a nevét, egyéb szöveg nem volt a küldeményeken. Az ideát kiváltó közvetlen ok az volt, hogy a hölgy körül egy tihanyi vetélytárs legyeskedett, és ha már a közvetlenül nem tudott jelen lenni, legalább közvetett módon szeretett volna újabb és újabb stimulusokat adni az szeretett nőnek.

Tót Endre 1970-71 után ideái kibontására szenteli tulajdonképpen egész későbbi művészetét. Először gumibélyegzőket készít, az első kört ábrázol az *I am glad if I can stamp Endre Tót/ Örülök, hogy bélyegezhetek Tót Endre* (1971) felirattal és saját nevető arcával. "Talán ő az első a nemzetközi művészet színterén, aki rátapintott a mail art bélyegzés igazi lényegére."<sup>78</sup> A fenti ideák megtalálásával egy időben levelezni kezd a nemzetközi avantgárd művészeivel. 1971-ben a Párizsi Biennálén (mint már utaltam rá) be is mutatkozik friss konceptuális műveivel. A kiállítás reprezentatív katalógusában Poinso szerint sikerült "az első órában"<sup>79</sup> bekapcsolódnia a mail art történetébe. Ráadásul e részvétellel, a postán keresztül Tót rögtön kapcsolatba került a nemzetközi avantgárral. Az 1972-ben,

<sup>78</sup> Perneczky, Géza: Es lebe die Kulturpfutshi! Die Mail Art – Bewegung in Ungarn. In Röder, R. (szerk.): *Mail Art Osteuropa, Internationale Netzwerk* (kat.). Schweren, 1996, Staatliches Museum, 44. p.

<sup>79</sup> Poinso i. m.

a DuMont Kiadó által megjelentetett *Aktuelle Kunst in Ost-Europa* című könyvben publikált műve a kritikusok szerint az első kelet-európai koncept alkotás<sup>80</sup>.

Levelező partnerei között olyan neveket találhatunk, mint a későbbi barát Ben Vautier, Gilbert és George, Dieter Roth, a neogeóval élre törő John Armleder, George Brecht, Daniel Spoerri, Cosey Fanny Tutti, Ken Friedman és kutyája.

Tót első zéró darabjai Konkoly Gyula közvetítésével kerültek a nevezetes Párizsi Biennáléra, ahol Poinot, a küldemény művészet (envois) szekció vezetője így minősítette ezeket a műveket: "Valami csoda érkezett keletről."<sup>81</sup> Fent említett könyvébe is beválogatta őket, akárcsak a csekken feladott nulla forint dokumentációját, melyen Tót pesti címe szerepelt.

Mivel lakcíme a Mr OOO-hoz írt levelein is szerepelt, hamarosan levelet kapott számos, ma már híres Fluxus művésztől, többek között Ben Vautier-től is, akivel később szoros barátságot kötött. A művészek a leveleikben nem szakmai kérdéseket firtatnak: "A levelezés tartalma a megfoghatatlan semmiről szólt."<sup>82</sup> Hetente tucatjával küldte mail artjait ellenszolgáltatás nélkül. Ezért is érzi a mail art

---

<sup>80</sup> Groh i. m.

<sup>81</sup> Távollévő képek. Tót Endrével beszélget Forián Szabó Noémi. *Balkon*, 2000/1-2, 14. p.

<sup>82</sup> U. o.



szellemiségét érő megcsúfolásának On Kawara 20-30 ezer márkáért megrendelhető üzeneteit.

Tót Zéró leveleinek legmeghökkenőbb címzettje, Ken Friedman kutyája. A mára már mítosszá váló történet Tót szerint csak egy levelet jelentett, a Ken Friedman által terjesztett éveken át tartó levelezés e mítosz felnagyítása. Ken Friedman visszaemlékezése<sup>83</sup> szerint e nevezetes levél előzménye az volt, mikor ő 1972-73-ban, a Beenville Gallery igazgatójaként és a Beenville Pines Conference Center társigazgatójaként három kortárs Kelet-Európa művészetét bemutató kiállítást szervezett. Az egyik kiállítás témája a magyarországi kortárs művészet volt, köztük Tót Endre. Friedman és Tót ekkor kezdtek levelezni. Friedman Eleanor nevű kutyája kíséretében naponta lesétált a postájáért. Egyszer Tót Endrétől érkezett egy zérókkal teli küldemény, melyet Friedman hangosan is felolvasott a kutyájának. "Ooooo. Oll oooo ooooooooo, ooooo ooo Oooooo." Eleanor feszülten figyelte, majd a végére érve a felolvasásnak, mancsával bökődve a gazdit újbóli felolvasásra is rávette. E különös esetről persze rögtön beszámolt Tótnak, s a

---

<sup>83</sup> Ken Friedman visszaemlékezése részletesen olvasható *Endre Tót Who's afraid of nothing?* című katalógusban. Köln, 1999, Ludwig Museum, 34-42. p.

következő levél már eleve Eleanornak szól, *Levél Ken Friedman kutyájának* címmel.

Gyakran úgy értelmezik Tót művészetében e nullák sorát, melyek alapvetően a kommunikáció képtelenségéről szólnak. A "0" *semmiképpen sem* a "nihilizmus" kifejezője. A "nulla" a latin "nullus" főnévként nagy karriert befutott alakja, jelentése: semmi, senki, egy sem. A matematika világába emigrált jel őrzi az ókori görögök által neki tulajdonított eredendően ontológiai funkciót. Szerintük a semmiből nem lesz semmi, szemben a keresztényekkel, akik úgy hiszik, Isten a semmiből teremtette a világot. Heideggernek *Mi a metafizika?*<sup>84</sup> című írásában a "semmi" központi helyet foglal el, azaz Tót Endrével szólva a "semmi sem semmi." Heidegger szerint a semmi nem a tagadás jelölésére szolgáló szó, hanem eredendőbb, mint a tagadás. Ha nem lenne semmi, akkor nem lenne tagadás sem. De honnan tudunk a semmiről, hogyan létezhet az ami nincs? A semmi a szorongásban nyilvánítja meg önmagát, ilyenkor otthontalannak érezzük magunkat, "a szorongás belénk fojtja a szót." "Csak a szorongás Semmijének világos éjszakájában keletkezik a létező, mint olyan eredeti

---

<sup>84</sup> Heidegger, Martin: *Mi a metafizika?* In *Jegyzetek és szövegek Martin heidegger Bevezetés a metafizikába című művéhez.* (Összeállította: Vajda Mihály). Budapest, 1995, Ikon Kiadó, 39. p.

nyitottság: hogy az létező - és nem Semmi." "Jelenvaló-lét annyit tesz: beletartottság a semmibe."<sup>85</sup> Tót szerint viszont az ember olyan semmiben lubickoló lény, ki szélesre húzott szájjal közli: Örülök, hogy szoronghatok. Vagy örülök, ha "a semmi semmizik." Heideggerrel egy kórusban éneklí, hogy "a semmi eredendő megnyilvánulása nélkül nincs... szabadság." Mindketten vallják, hogy az ember a "Semmi helytartója"<sup>86</sup>, de míg heideggeri nyelvet szétfeszíti a pátosz, addig Tót munkái az irónia fekete tusától fénylenek fel az égig. Önnön halálunkkal és végességünkkel szemben Tót Endre szerint egyetlen fegyverünk marad: a humor. A földi és a földöntúli hatalmak összes erejét semmivé foszlatja a nevetés.

Tót Endre a Zéró-levelekkel nagyon jól tud kommunikálni, csak épp nem a köznapisághoz és konvenciókhoz szokott emberekkel. Érdekes személyekkel (és egy kutyával) kerül kapcsolatba általuk, olyanokkal, akik kívül vannak a megrögzött konvenciókon, akik intuícióikra, megérzéseikre, devianciájukra hagyatkozva ráéreznek a szavakon túlmutató semmi ízére: a jelenlét és hiány egyidejűségére.

---

<sup>85</sup> U. o.

<sup>86</sup> I. m. 40. p.

Tót a Zéró-levelek mellett dialógusokat is írt zéróul. *Kinullázott dialógusa* (1974) a semmitmondó fecsegés, az információt másodlagosnak tekintő monokróm monológok ironikus rekonstrukciója. Tót szerint a Zéró-dialógusok is a hétköznapi kommunikáció-képtelenség metaforái, persze nem tragikus, hanem humoros, groteszk hangvétellel. Továbbvive Ionesco *Kopasz énekesnőjének* nyelvzavarát, majd Christian Morgensten *Hal éji énekét*, Tót kinullázott dialógusokat "írt", noha valójában nem irodalmi, hanem képzőművészeti alkotást hozott létre. Először egy szinte ismeretlen amerikai színdarabíró egyfelvonásos darabját fordítja át Tótra. A zérók közt időnként meghagyta az eredeti szöveget, sőt néhány magyar mondatot is illesztett közéjük. Így a dialógus jó része nemzetközi zéró nyelven olvasható mindenki számára, de vannak csak az angol, illetve a magyar nyelvbe beavatottakra vonatkozó szövegforgácsok. Az akciókban és pecsételésekben megnyilvánuló humor és irónia kapcsolta őt (elég hamar) a Fluxushoz<sup>87</sup>, ami által a művészet megszabadul a merev ünnepélyességétől és életidegenségétől. Tót, noha számos fontos Fluxus-

---

<sup>87</sup> Magyarországon Tót Endrén kívül a Fluxus szellemisége megjelent még pl.: Altorjay Gábor, Erdély Miklós, Szentjóbý Tamás és Galántai György művészetében.

kiállításon szerepelt, nem érzi magát par excellence "Fluxmannek".

Bár a Fluxus jobbára kicsúszik definíciójára áhítózó üldözőinek karmai közül, azért némiképp segítségünkre van a Maciunas által tervezett és az ő szellemisége inspirálta La Monte és Jackson MacLow duó által létrehozott *An Anthology* című gyűjtemény tartalomjegyzéke: "véletlen műveletek, konceptművek, antiművészet, meghatározatlanság, improvizáció, értelmetlen mű, természeti katasztrófa, akcióterv, történetek, diagramok, zene, költészet, esszék, koreográfia, matematika és kompozíciók."<sup>88</sup>

A fluxisták szerint bármiről lehet művészetre vonatkozó állításokat tenni. Wittgenstein *Tractátusát* parafrázálva: "A művészet mindaz, aminek esete fennáll." "Aminek esete fennáll, a művészetként kezelt tény, nem más, mint a körülmények megléte."<sup>89</sup> A Fluxus tehát az összes körülményt művészi szituációnak tekinti: az ezeket megvalósító akciók bárhol, bármikor végrehajthatók. Nincsenek kitüntetett szituációk, tehát minden helyzet kitüntetett, és alkalmas arra, hogy művészetként

<sup>88</sup> MacLow, Jackson – La Monte, Young: *An Anthology* (tervezte: Maciunas). New York, 1963.

<sup>89</sup> Wittgeinstein: *Tractatus*, 1., 2. paragrafus.

funkcionáljon. A Fluxus létének feloldhatatlan dilemmája az intézményesülés elkerülhetetlensége, a múzeumi művészetté szelődés kényszere, illetve a művészi érték kérdésének eliminálhatatlansága.

A galériás René Block 1995-ben egy nosztagiázó? (a Fluxustól mi sem idegenebb) nagy vándorkiállítást szervezett *Fluxus Németországban 1962-94*<sup>90</sup> címmel, mely 1996-ban a Műcsarnokban is látható volt. René Block a Fluxus nagyjai (George Mucinnas, Ben Vautier, Nam June Paik, Joseph Beuys stb.) mellé Tót műveiből is válogatott a kiállítás anyagába. Azért válhatott Németország Fluxus-műhellyé, mert a művészek tevékenysége iránt érdeklődő múzeumi szakemberek és galéristák is megjelentek az akciók helyszínén, és a kétségtelenül fontos szakmai háttér mellett sikerült megteremteniük a szükséges, de sok más esetben nem elégséges, anyagi feltételeket. "Miért érdekli az embereket a Fluxus? ...mert az újdonságot képviseljük? Nem. Mert pénzt tudnak csinálni belőlünk? Igen."<sup>91</sup>

A DAAD berlini művészeti programja gravitációs centrumként vonzotta magához a művészeket. Tót Endre, aki Milan

---

<sup>90</sup> Az 1995-ben indult vándorkiállítás 2002 decemberében Kasselbe ért, 2003 elején Berlinben mutatták be.

<sup>91</sup> Vautier, Ben: Miért érdekli az embereket a fluxus: In Beke László (szerk.): *Fluxus*. Budapest, 1996, Műcsarnok, 12. p.



Knížak mellett a közép-európai Fluxus paradigmátikus alakjává vált, 1978-ban szintén DAAD-ösztöndijasként tartózkodott Berlinben. Mail artjai kapcsán szoros szellemi, majd a DAAD-ösztöndíja által személyes kapcsolatba került a Fluxus művészekkel. Szinte az összes (klasszikus) szereplővel levelezett. 1972 óta az összes levelét és mail artját regisztrálja. Baráti viszonyban volt az ismertebbek közül: Mieko Shiomival, G. Hendricksszel, Vostell-lal, N. J. Paikkal, G. Brechtel, Fillionnal, Nietschcsel, Flyuttal, M. Knizakkal, E. Williamsszel, Dick Higginsszel, Richard Hamiltonnal, Polkéval, Mike Nymannal<sup>92</sup>, Marina Abramovičcsal<sup>93</sup>. Különösen jó kapcsolatot alakított ki Ben Vautier-val, Ken Friedmannel, John Armlederrel és René Blockkal.

---

<sup>92</sup> Greeneway zeneszerzője.

<sup>93</sup> Vele szerelmi kapcsolatba is került.

## (Re)akció(k)

A Fluxus szellemiségével azonosuló Tót Endre művészetében fontos szerepet játszanak az akciók, melyeket a világ különböző nagyvárosaiban hajtott végre. Terjedelmi korlátok miatt csupán egy (a jelenlét és a hiány szempontjából fontos) akciójának az elemző bemutatásra nyílik lehetőség. (Többi akció felsorolását ld. a Függelékben.)

A Ben Vautier által megrendezett akciót a berlini Hotel Steiner egyik szobájában hajtotta végre Tót Endre (1979). Az szobában két egymás mellé tolt ágy látható, az egyikén a magányos férfit alakító művész fekszik nyakig betakarózva, a másik ágyon nincs senki. Az ágyak fölött a falon a jól ismert kócos, virággerekek mosolyog le egy jókorára nagyított képről. A történetet megörökítő kép alatt az *"Örülök, ha egyik mondatot a másik után mondhatom"* állítás olvasható. A sztori nem csupán a szobában fut, hanem a benne lévő televízió képernyőjén is.

A televízióban megjelenő szoba látványa, melyben maga a tévékészülék is található, már egy értelmezői alapállás eredménye. A tévé képernyőjén látható szoba más értelmezési keretben tekinthető lapos felületen villogó pontok sokaságának. A tévé olyan elektromos eszköz, ami sík

képernyőjén a valóság háromdimenziós utánzásának illúzióját kelti, és könnyen elfeledteti velünk, hogy csupán a reprezentációnak a hasonlóságra épülő eszköze.

A tévé képernyője révén a művész látszólag képes önmaga számára is reprezentálni éppeni énjét, hasonlóan ahhoz, ahogy önnön lelki tartalmaira is tud reflektálni. Az új nézőpont viszont kívül kerül a belvilág védelmi rendszerén, és most ő válik a reflexió tárgyává. A reprezentációk végtelen sora keletkezik ily módon, mely lehetetlenné teszi az *én* elérését, illetve az ábrázolás pontosságába vetett hit megerősítését. Felvethető, hogy a Tót Endre által létrehívott reprezentációs rendszerben a művészt és a körötte kialakított teret ábrázoló tévé kívül kerül a művészi önreflexióra fókuszáló eseményen. Ha képzeletben a kamerát a képernyőbeli Tótra és falon függő alteregójára irányítjuk, akkor az a nem túl meglepő látvány tárul elénk, hogy a szoba képe eltűnik, s helyette a képernyőben maga a képernyő jelenik meg, melyben szintén egy kisebb képernyő látszik és így tovább. Tót Endre ágyastul, szobástul felszívódott, s helyette egy végtelen képernyőfolyosó látható a tévében. Még mindig ellene vethetjük, hogy a reprezentációs rendszer csak részben reprezentálta önmagát, hiszen a kamera nem látható a tévé képernyőjén. Ez egy tükör segítségével megoldható: úgy állítjuk, hogy

látsszék benne a kamera és a tévé, és ezt a képet a kamerával föl vesszük, így a tévé képernyőn egyszerre jelenik meg a kamera és önmaga. Igen ám, de a tükör hátoldala nem látszik, ahhoz, hogy megjelenjék a képernyőn, újabb tükörre lenne szükség és így tovább a végtelenségig. A reprezentáció ördögi köréből tehát nincsen mód kitörnünk. Tót Endre azonban meglehetősen profi ördögüzőnek bizonyult. A reprezentáció végtelen folyosója őt nem érdekli, egyszerűen nem sétál bele. A plafont nézve fekszik az ágyon és az *"Örülök, ha egyik mondatot másik után mondhatom"* állítást ismétlése közben, örül, hogy az egyik mondatot a másik után mondhatja. Helyette valójában a falon kacagó képmása örül, miközben ő végtelen ideig ismétli a fenti mondatot, ami erősen fertőzött az önreprezentáció vírusától. Az *"Örülök, ha egyik mondatot a másik után mondhatom"* meglehetősen családi hasonlóságot mutat efféle állításokkal: "Ez a mondat hat szóból áll.", "Ez a mondat hamis.", "Ha igazat mondok, akkor  $5+5=9$ ". Tót olyan mondatot talált ki, amely egyszerre jelöl egy feltételes állítást és az őt kimondó személy belső állapotát. A mondat hasonlít Escher *Kocka mágikus szalagokkal* című litográfiájára. A kockát átszövő kör alakú gyűrűkön látható kidudorodások olykor bemélyedéseknek látszanak, de egyszerre mindkettőnek soha. A buborékok hol konvexnek, hol konkávnak tűnnek,

haszonlóan ahhoz, ahogyan Tót mondatát egyszer állításnak máskor belső állapot leírásnak tekintjük, vagy ahhoz, amikor az önmagát megjelenítő képernyőről eltűnt a szoba és fordítva. A képernyőn látható ágyat, benne a mondatokat mormoló művésszel, egyedül a falon található képmása nézi önelégült vigyorral, őt nem zavarja a reprezentáció kuszasága, az én elvesztése, önnön nárcizmusának látszata, hiszen egy elme nélküli jel.

Tót Endre tévéhez való viszonyát és a fenti értelmezés helyességét jól illusztrálja Perneczky Géza *Tót Endre és a mentális monokrómia* című írásának bevezető része. Ebben azt a szituációt írja le, amikor valami művészettel kapcsolatos dolog miatt elment Tóthoz, akinek a tévéjén éppen egy krimiféleség ment. A filmen néhány izgalmas képsor volt látható: a férj éppen felébredő feleségének szájára teszi a kezét, miközben a másikkal előveszi a párnája alól a pisztolyát és az ajtó felé irányítja a csövét. A következő pillanatban minden kiderült volna, de Tót Endre a távkapcsoló segítségével eltüntette az önnön izgalma tetőfokára hágó filmet, és helyett egy videóinstallációját nyomta be. Perneczky így interpretálja az eseményt: "Nem ismerek rajta kívül még egy embert, aki egy ilyen szituációban legalább a fegyver dörrenését ne várta volna meg. Tótot azonban nem érdekelte ez a fegyver, sőt

valószínűleg nem is látta a pisztolyt tartó férfit sem, mint ahogy az éppen futó történet sem érdekelhette. Az ő szemében a képernyő mindenkor üres volt, most és mindenkor az. Nem más, mint világos tónusban derengő, négyszögletes felület, melyben »végeredményben« úgysem látható soha semmi sem.<sup>94</sup>

Kétségtelenül a tévé az az eszköz, amihez önként és dalolva járulnak az emberek. Tót hotelszobai története éppen a televízió által közvetített látványvilág, a naiv sztoriéhséget kielégítő bájkaszni működésére való reakció, megspékelve a kamerának mint reprezentációs eszköznek ironikus bírálatával. Tót Endre elsődlegesen nem a magányos férfit, a művészt stb. reprezentálja, hanem önnön függetlenségét hirdető *énjét*, aki ki be sétál a valóság és a képzelet világát elválasztó tükörfalon.

<sup>94</sup> Perneczky Géza: Tót Endre és a mentális monokrómia. In *Semmi sem semmi*, 21.p.



## Esőálló ideák

A Zérók mellett az ideák másik nagy családja az esőművek, melyek szintén több műfajban (mail artok, akciók stb) zuhogtak és szemerkéltek. Esőálló ideái két nagy csoportra oszthatók aszerint, hogy a kép vagy a szöveg dominál bennük. Vizuális dominanciájú esőképei vagy ismert festmények (pl. Gainsborough: *Andrews házaspár*), vagy ezerszer látott fotók és képeslapok. A képekre gépelt /// egyrészt elmossa, másrészt ki is emeli látványt, mivel a már ismert alkotások egy esőfüggöny mögül küldik változó üzenetüket. Az írógép billentyűi nemcsak vizuálisan utánozzák az esőt, hanem kopogásuk révén akusztikailag is. Tót nem öncélúan vonzódik a monotóniához, a ritmusos ismétlődésekhez. Művészete hirtelen és váratlan ritmusváltásokra épül, melyekkel feszültséget teremt a *semmiből*. Az esők sűrűsége és iránya ugyanazon a képen belül is változhat. Például a Parlament épületének egyik felét *Firts Class Rain ///*, a másik felét *Second Class Rain / / /* áztatja. A szokatlan jelzőkkel (befejezetlen, hiányos, horizontális, 50%-os, 100%-os, szexi, távollévő-közellévő stb.) új kontextusba helyezi a már ismert látványt és annak részleteit, így mozgásba hozza a nézők fantáziáját. Így

például a hideg erotikájáról ismert fontenableau-i mestertől, Ifj. Jean Cousintól kölcsönzi egyik képét (pontosabban annak reprodukcióját), melyen IV. Henrik szeretője, Gabrielle d'Estrées a fürdőben együtt ázik udvarhölgyével: deréktól lefelé a kádban, felfelé az esőben (*Bal eső – Jobb eső*, 1973/74).

Verbális dominanciájú esőképei az ún. *Esőmondatok* (1974). Itt az esőjelek monotóniáját a többnyire humoros kijelentések törik meg. Ezek gyakran valamilyen evidens dolgot állítanak (*Ha meg akarsz ázni, menj esőbe!*) vagy költői kérdéssé szelídülnek (*Szereted az esőt? Akkor miért használsz esemyőt?*). A *Ha esik, óvatosan kipisálhatsz az ablakon* szellemes ajánlása bizonytalanságban hagy az "óvatos" jelentését illetően. Magamra vigyázzak? Esetleg másra? Arra, hogy észre ne vegyék? A játékosság és a visszafogott bombasztikusság atyja, Duchamp, is ott ázik a falon: *Duchamp áll az esőben, Tót Endrére vár* Ez a kijelentés önérzetes utalás a *nagymesterre*, aki nemcsak áll és vár, hanem még ázik is Tót Endre miatt. Hasonló művészi öntudat (és provokatív gesztus) megnyilvánulása Tót Endrének a Stúdió '95-ben elhangzott azon kijelentése is, miszerint a Vasarely-retrospektív óta ez a kiállítás (*Nothing*

*ain't nothing*) a legjelentősebb. Tót olyan verbális és vizuális jelekkel játszik, melyeket az eső sem mos el, csak átalakít.

## A jelen- és a távollét örömei

Tót Endre miközben "semmizik", esőt gépel vagy *Zérókkal* szántja a kommunikáció egét, örül. Az *Örülök, ha...* kitöltésre váró részébe kitörő jókedvének különböző okait írja be Tót. Az "öröm-project" egyik izgató sajátossága az, hogy a művész a boldogságot kiváltó esetek körét abnormálisan kitágítja. A *TOTÁLÖRÖMÖK* (1973/75) leggyakoribb alanya a logójává vált fotója, ahol a művész hatvanas évekből itt maradt (felejtett) virágyerek alteregója, aki szájára fagyasztott mosollyal adja a közön(y)ség tudtára fokozhatatlan örömét.

A mosoly és a röhögés között egyensúlyozó nevetése az arisztotelészi közép betartásának retorikailag hatásos eszköze. *Charmeosan* szélfutta hajával az entellektüelek szivacsos puhányságán és a testüket edző izomkohászok acélmosolyán egyaránt gúnyosan mosolygó hobo megtestesülése. A világ, benne a művész, változik, de a project központi hőse, a mosolygós, kócos hippí marad. Az összemérhetetőség problémája így felszámolódik: az *Örülök, ha...* (1973-75) kijelentéssablon és az örömet mimikával közvetítő kép összeköti a különböző ötleteket, az eltérő mintákat gyártó és utánzó művészi megnyilatkozásokat: pl.

*Örülök, ha pecsételhetek, Örülök, ha ide-oda sétálhatok, Mindig örülök azoknak a napoknak, amikor semmi sem történik velem, kivéve azt, hogy reggel felkelek és este lefekszem stb.*

A videóinstallációk egyikének (*Örülök, ha a falat nézhetem*), meditatív hőse háttal az aktuális befogadónak, mintegy három percig rezzenéstelenül áll egy fallal szemben, majd a kép alján megjelenik a látványt megvilágító felirat: "*Örülök, hogy a falat nézhetem*". Az öröm egyes szám első személyű szóbeli kinyilvánítása különbözik egy tárgy megfigyelésétől és leírásától. Hiába állítom érdeklődésem centrumába, nem tudok pontosan rámutatni éppeni örömömre, hiszen saját lelkiállapotomra figyelni azonos annak "előhívásával vagy megváltoztatásával." Örömeim, bánataim csak mások számára lehetnek megfigyelés tárgyai. A "privát nyelv"<sup>95</sup> használatának ezen feszültségét aknázza ki Tót Endre fenti installációja is. A néző percekig nincs tisztában a falnézés örömhozadékával, amit megfigyelhet és leírhat, az a boldogságmentes asszociációs zónában zajlik: pl. Roger Waters komponál(l) a Fal előtt, özvegy K. Kelemen siratja nejét, Magritte kalap nélkül, Az idő pénz, a Fluxus luxus stb. A késleltetett verbális közlés az örömeire vonatkozó

<sup>95</sup> Kollár József, Ki fél a kövér szerdától? *Magyar Filozófiai Szemle*, 2001/3, 399-415. pp.

megfigyelés közvetítője és nem a boldogság helyettesítője. Ezáltal valódi érzelme nem nyilatkozik meg az egyes szám első személyű önmegfigyelő számára sem. Kétségek között lebeg tovább a konceptuális játék és az *itt az öröm, hol az öröm* bűvészmutatványának befogadója.

Az elszabadult ösztönökkel szembeni távolságtartó magatartása nemcsak politikai, hanem szexuális utalásait is áthatja. Az *Örülök, ha ...*-sorozatot "rejtő" graffitik közt<sup>96</sup> van egy sarokba rajzolt (a falfirkákból jól ismert) női nemi szerv, melyből a falak lábakként nyílnak szét. A krétarajz alatti (*Örülök, hogy ezt már a nagymamám nem láthatja*) felirat elárulja, hogy a nagymama ízlése és értékrendje beépült a művész felettes énjébe. A jel banális obszcenitását a nagyira iránti tisztelet az álszent, de élvezetesen felnőttek bosszantására kitalált gyermekcsínnyé változtatja. Különben ez a házak falán feltűnő vizuális közhely csupán alkotója fantáziátlanságára és érzelmi világának sivárságára utaló jelként lenne értelmezhető. Tót Endre gesztusának gyermeki bája különösen szembeötlő, ha összevetjük Robert Mapplethorpe szadomazochista fotóival vagy Jeff Koons rafinált pornóiccseivel.

---

<sup>96</sup> 1995-ben a műcsarnoki retrospektív kiállításán is látható volt.



A pecsételésből fakadó örömet rögzítő fotón *Örülök, ha pecsételhetek* (*Pecsételés Cosey Fanny Tutti*<sup>97</sup> *fenekén*, 1976) feltűnő meztelen női testnek nincs erotikus sugárzása. Mig Menzel *Szigorúan ellenőrzött vonatok* című filmjének forgalmazója meghódított szeretőinek hátsó felét jelölte meg ily módon, Tót inkább azt demonstrálja, hogy szemrebbenés nélkül bárhová odanyomható a hivatali pöcsét. A bürokrácia diszkrét bája végre megmutatkozhat a maga póre (örökké?)valóságában. Az imént említett hölgy bugyijára nyomott bélyegzőt megörökítő kép erotikáját a hófehér bugyi lehűti. Nincs semmiféle nyálcsorgató összekacsintás az alkotó és a befogadó között: mi sem természetesebb látvány egy női fehérneműre nyomott, s ezen aktus örömét mosolygósan hirdető stemplinél. Miközben mások letépéséről ábrándoznak, Tót Endre a szexuális kihívásokkal szembeni belső függetlenségét hirdeti: nehezebb egy bugyit művészi tárggyá avanzsálni, mint azonnal letépni. A szerelmi bájitaltól nem kell rögtön lerészegedni: bár a párkapcsolat az emberi élet fontos örömforrása, azért a művészet és az általa elnyerhető szabadság fontosabb.

<sup>97</sup> Cosey Fanny Tutti és Genesis P.-Orridge az angol underground művészeti élet provokatív képviselői.

## VISSZATÉRÉS A TÁBLAKÉPHEZ

### Blackout-képek

Tót a művészet egyéb területein való másfél évtizednyi kalandozása után visszatér a festészethez, s expresszív ecsetkezelését a konceptualizmus hűvös iróniája váltja fel, hömpölygő mintáit mesterséges eszközzel, gumi festőhengerrel görgeti a vászonra. Korai festői világából megmaradt az absztrakthoz való vonzódás. A nyolcvanas évekre elszállni látszik az idő a pecsétek, akciók felett, s új erőre kapott a "heftige Malerei", az újvadász festészete. Tót hatvanas évekbeli munkáira hivatkozva megtehetné, hogy csatlakozik hozzájuk, ám ez elárulása lenne a hetvenes évekbeli konceptualizmus jegyében született műveinek. A nyolcvanas évek közepén ismét elkezd a festészet felé tájékozódni, de még nem jut el az olaj/vászonral való találkozásig. Újra ecsetet véve a kezébe először csak falra fest, majd visszatér a vászonhoz is, ám a hetvenes évek ideáinak szellemében. Ezen új project egyik variációja a *Blackout*-festménysorozat (1989), melyeket a kölni Galéria

Kern falára festett. A falakra táblakép méretű és kinézetű hatalmas fekete festmények kerültek, természetesen festett kerettel. Daniel Buren (*A partir de la...*, 1975) és Timm Ulrichs (*Fotogramme auf gelbem Papier*, 1968) hasonló alkotásai, a képek hiányát üres fehér képhelyekkel hangsúlyozó művei mintha betörés utáni pillanatsfelvételek lennének. Azt a látszatot keltik, mintha valaha lett volna a négyzetek helyén valami, ami most már nincs ott. Tót *Blackout*-képeivel a szintén a hiány esztétikájának szellemében jár el. Noha ez tagadhatatlanul fontos lépés a festészethez való visszatéréshez, korai korszakának vad ecsetkezelése, szenvedélyes gesztusai már valóban a múlté. A *Blackout*-képek szellemisége hasonló, mint a *Világ legcsodálatosabb képei*, a *Múzeumlátogatás* és az *Éjszakai látogatás*, viszont a médium (legalábbis eleinte) a fal. Falfestményt Tót nem ekkor készít először, már korábban New Yorkban, Amszterdamban, Hágában, Berlinben, Kasselban stb. különféle intézmények és galériák falára festette műveit, többnyire rajzokat az *Örülök, ha...*-sorozatból. Ezek gyakorlatilag akciók voltak. Üzenetük is ugyanaz, mint az utcai akcióké: valakinek, senkinek és nekem. Tót *Blackout* képeit és *Távollévő* képeit hasonlítani szokták Allan McCollum: amerikai festő műveivel, aki

szintén fekete képeket készít, de csak a nyolcvanas évektől kezdődően. Tót rendre elhatárolja magát tőle, mivel az ő ideái még a hetvenes években gyökereznek. Tót, szintén a nyolcvanas évek második felében készített olaj/vászon *Távollévő képei* a múzeum intézményére reflektálnak azzal, hogy közismert fotókat, festményeket, festménytípusokat tüntet el. Virtuális múzeumokat hoz létre, melyek szellemiségükben Malraux *A képzeletbeli múzeumával* <sup>98</sup>vetethők össze.

### **Tót Endre és McCollum**

"Fekete ég és fekete tenger,  
fekete fák és fekete ház...  
fekete, fekete, fekete világ."

Babits<sup>99</sup> tragikus hangütésű versével ellentétben Tót Endre és McCollum fekete képei inkább humorosak, művészeti és reprezentációs kérdésekkel foglalkoznak, nem pedig morális és létproblémákkal.

<sup>98</sup> Malraux, André: *Le Musée imaginaire*, 1947, 1951, és *Le Musée imaginaire de la Sculpture Mondiale* I., 1952, II., III., 1954.

<sup>99</sup> Babits Mihály: *Fekete ország*

Műveik csak első pillantásra mutatnak rokonságot egymással. Tótnak az első hiányképes műve egy 1972-es fotóátfestés<sup>100</sup>, míg McCollum a nyolcvanas években kezd el efféle alkotásait készíteni. Művei távolról úgy néznek ki, mintha fekete téglalapok lennének bepaszpartúzva, melyeket fakeretek ölelnének körül. Nemhogy magán a művön, de még alatta sem szerepel a képfelirat, ami viszont Tót alkotásainak lényeges eleme. Azaz McCollum képei mögött nincsenek igazi művek, nem reflektál konkrét látványokra, illetve nem utal hiányukra verbálisan, Tót viszont kifejezetten közismert képek hiányát jelzi.

McCollum gipszből készíti keretezett munkáit, gyakorlatilag objektet hoz létre, nála a mű médiuma, anyaga, vagyis a gipsz és a keretezett képet imitáló látvány között feszültségteli a kapcsolat. Tót viszont a festészet eszközeivel imitál tárgyakat, keretet, feliratot. Ugyanakkor csak a jelzésszerűsége törekszik, mivel a gumihenger keltette organikus formák egy pillanatra sem keltik senkiben valódi képkeret képzetét. McCollum egy-egy falfelületen rengeteg képet halmoz egymásra (*Thirty Plaster Surrogates*), például az 1989-es eindhoveni kiállításán a terem falainak szinte minden négyzetcentiméterét objektjei borították. Ezzel a

<sup>100</sup> Ez a műve szerepelt a *Nem félünk a semmitől* (1999, Ludwig Múzeum) kiállítás-meghívóján is.

túlzsúfoltsággal talán az emberekre ömlő képzuhatagra vagy a turisták ama reménytelen próbálkozására hívja fel a figyelmet, mikor utazásaik alkalmával múzeumról múzeumra járva a sok látványból végül nem emlékeznek semmire, s a megtekintett művekből egyet sem látnak igazán. McCollum munkái tulajdonképpen a múzeumlátogatás paródiái, képei személytelenek, címnélküliek.

Tót is ellentmondásos viszonyban van a múzeum intézményével. Az 1972-es *Múzeumlátogatás* című fotóátfestése és az 1974-es *Éjszakai látogatás...* is kifejezetten egy múzeum, galéria keretei között történik, az ott látható képek borultak teljes sötétségbe. A nyolcvanas és kilencvenes évek festményei viszont a kiállításokon úgy vannak szellősen egymás mellé főtéve, mintha a címében jelzett művek lennének. És valóban azok, csak Tót-féle interpretációban.

Ez a el- és lefedő gesztus a mozgatója a nyolcvanas évek második felében újra kezdett festészetének. Az, hogy minden képnek van egy valódi fotója vagy egy eredeti képe Peter Weibel szerint a kilencvenes évek festészetének a meghatározója. Így Tót mikor újra kezébe veszi az ecsetet, régi ideái szellemében a kilencvenes évek festészeti trendjéhez illeszkedik.



## Kép a kép mögött

Peter Weibel osztrák művész és művészetteoretikus 1994-ben írt egy tanulmányt a kilencvenes évek művészetének, különösen a festészetnek a tendenciáiról, jellemzőiről<sup>101</sup>. A teóriája tesztelése céljából kiállítást is rendezett a Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum und Künstlerhaus Grazban, amely később a budapesti Műcsarnokban is látható volt *Pittura/Immedia* címmel<sup>102</sup>. Weibel Tót munkáiból ugyan nem válogatott a kiállításába, mégis úgy vélem, beleillik koncepciójába.

Ez két szempontból is fontos. Egyrészt azzal a váddal szemben, hogy Tót a kilencvenes években csak felmelegíti, festményekké alakítja korábbi ötleteit, ideáit, azaz nem tud megújulni, aktuálissá válni. Weibel teóriája nyomán pont az látható, hogy a régi koncepcióinak festői felelevenítése mennyire aktuális a kilencvenes években, úgy hogy közben hű marad magához, és nem csak az éppen divatos trend utánzására tesz kísérletet. Másrészt az, hogy Tót visszatérése a festészethez a konceptuális műveinek a

<sup>101</sup> Weibel, Peter: *Pittura/Immedia.. Malerei in den 90er Jahren* (Katalog), Klagenfurt, 1995, Verlag Ritter Klagenfurt. Magyarul a tanulmány olvasható a Balkon 1995/5 és 6-7-8-as számában (ford.: Károlyi zsigmond), ezt a fordítást használom az idézeteknél.

<sup>102</sup> A kiállításról és Weibel tanulmányáról ld. Bordács Andrea: A fenséges Micky, *Új Művészet*, 1996/3.

szerves folytatása, igazolja eredetiségét a kilencvenes években hasonló (fekete és hiány) művek szaporodása idején.

A hatvanas-hetvenes évek konceptuális művészete után kérdésessé válik a vizualitás és a kép tradicionális fogalma. Új anyagok, módszerek, médiumok kaptak helyet és teret a művészetben, melyek a táblaképpel egyenrangú vizuális és művészi értékkel rendelkeztek. A nyolcvanas években a konceptuális művészet fanyar intellektualizmusa elleni lázadásként az új vadfestészet impulzív irányzata hódított. Tehát a nyolcvanas-kilencvenes években újra kellett gondolni a vizualitás természetének a kérdését. Weibel a tanulmányában a vizualitás helyének változásait elemezve azt látja, hogy eleinte a látványt, a képet a természet adta, majd ez áttevődött a táblaképre, mely célul tűzte ki a természet megszépítését. Később a fotó stb. megjelenésével más médiumok is a látvány hordozóivá váltak. Ma, amikor a tömegkommunikációs eszközök jóvoltából látványözönnel találkozunk nap mint nap, a kép megint azonossá válik azzal, ami a falon van.

Am "ma már nem a tiszta, az ártatlan, primér, hanem közvetett vizualitással találkozunk. A vizualitás naponta áttételeződik nemcsak a tömegmédiumokon keresztül mint a plakát, az újságok, a tv, a mozi, hanem a művészettörténet

könyveinek és magazinjainak illusztrációin keresztül is mint kulturális kód. A mediálizált világ tengerében élünk.”<sup>103</sup>

Tót *Távollévő képei* is erre a medializált világra reflektálnak. Persze ő kifejezetten a közismert történelmi és sajtófotókat (*Dallasi merénylet*, *Potsdami konferencia*), híres festményeket (*Mona Lisa*, *Krisztus mennybemenetele*) tüntet el, olyanokat, amelyeknek lényegi vonása a közismertség, melyeket még így, a konkrét látvány nélkül is fel tudunk idézni, s amelyek az európai kultúrában felnőtt emberek számára jól ismertek.

A kép társadalmi konstrukció, különféle szabályrendszer eredménye. Az, hogy mi lehet művészet, mi lehet kép, mi lehet festészet, Danto<sup>104</sup> szerint is egy társadalmi, de legalábbis szakmai konszenzus eredménye. Tót ezért "megpróbálja" a szabályokat betartani: van táblakép, van keret, van felirat. Csak mindez mégis teljesen másképp, mint ahogy megszoktuk. A felirat a festmény része, akárcsak a keret, az ábrázolt téma helyén pedig egyenletes, szabályos fekete téglalap található. Természetesen a kiállítótérben, szabályos múzeumi elrendezésben.

<sup>103</sup> Weibel, Peter: *Pittura/Immedia. Festészet a 90-es években a medializált és a kontextualizált vizualitás között*, *Balkon*, 1995/5, 17.p.

<sup>104</sup> Arthur Danto: *A közhely színeváltozása*. (ford.: Sajó Sándor) Budapest, 1996, Enciklopédia

Ma egy műnek a létjogosultságát igazából a múzeumi kontextus adja, miután egyéb (szakrális, morális stb.) funkciójától lassan sikerült megszabadulnia. A Fluxus szellemiségét még magán viselő Tót erre a sajátosan konzervatív intézményre is reagál rajzaival és festményeivel. Azt, hogy Tót nemcsak bizonyos ismert képekre, hanem magára a múzeum intézményére is reflektál, s megteremti képzeletbeli múzeumát megérezte Ulrike Lehmann és Peter Weibel *A hiány esztétikája*<sup>105</sup> című könyvükben. Összegyűjtve a letakart, eltüntetett, hiányos műveket és szerzőiket, tematikusan csoportosították a semmit. Itt Tót nem is a vele sokszor összehasonlított McCollummal került egy csoportba, hanem a imaginárius múzeumot teremtők, képet *re-produkálók* csapatában játszik többek közt Anne Berning, Thomas Huber, Michael Schirner, Stephen Prina, Rémy Zaugg társaságában.

Weibel a kilencvenes évek festészetének megragadására két új fogalmat vezet be, az egyik a kontextualizált vizualitás, a másik a medializált vizualitás elve. A kontextualizált vizualitás alatt az értendő, hogy minden kép alapja egy másik kép, s "minden festői textus egy kontextusban létezik". A medializált vizualitás fogalmáról viszont akkor beszél, ha a

---

<sup>105</sup> Lehman–Weibel: i. m.

festészet céljára egy másfajta képhordozót használ fel vagy dolgoz át, például fotókópiát fest át, mint Gert Rappenecker, de mindenesetre a történelmi táblakép szükséges kellékeiből néhányat elhagy, bizonyos elemeket viszont megőriz. Persze nem kell mindkét esetben fennállnia egyszerre. Tót mind az 1972-es *Múzeumlátogatás*, mind az 1974-es *Éjszakai látogatás...* című képén valóságos fotót, illetve katalógust dolgoz át, s mind ezeken, mind a *Távollévő képek* esetében a kép egy másik képre reflektál.

A festőiség új gondolata a médiumoknak a festészet eszközeivel való meghaladása (immedia). Így a festett kép nemcsak a festészet tradícióira épül, hanem a technikai képhordozók történetére is.

Tót művészetére mindkét weibeli kategória jellemző. Az átfestések révén mind a medIALIZÁCIÓ, mind pedig a KONTEXTUALIZÁCIÓ megtalálható alkotásaiban. Az utóbbi különösen a festmények részlettel típusú műveire jellemző.

## Festmények részlettel

A *Festmények részlettel* (Katalogizált festmények)-sorozatban sajátosan viszonyul a kultúra és művészettörténet dokumentumaihoz, a művészeti albumokból jól ismert módszert – a reprodukált kép és az abból kiemelt részlet bemutatása – alkalmazza.

Az reprodukcióból kinagyított részt Tót tudatosan szembehelyezi az eredeti kontextussal, az egész látványával. A *két büszke zéró, részlettel* (1993) című alkotáson a sötét háttérből kivillan két szimmetrikus, világos téglalap fekete 0-val a közepén. Az innen kiemelt részlet az eredeti kép jellemzőit nem hozza magával: a fehér alapú világos téglalap-töredéken a csonka 0 a kép jobb felső sarkába kerül. Konstruktivista hagyományt (rokonszenvét a *Hamis Mondrián és Nix, részlettel* című kép is tükrözi) folytatva előszeretettel foglalkozik körökkel, egyenesekkel és azok részletkérdéseivel. A *Talán egy rajz I., Talán egy rajz II. részlettel* (1994) című képen a halványsárga négyzet középpontjában lévő szabályos kör zárt formája a részlet bal szélén nyitott marad a világra, és a nagyításból adódóan vastagabb testet ölt. Egy sárga téglalap tetejéről vonal zuhan alá, de nem ér "földet", befejezetlen marad, míg a részleten



"befejezetté" válik. Más típusú festményein a részlet teljesen elveszti azt a szerepét, amit a mű egészében betölt. *A Mao, részlettel* (1993) című kép élénkpiros háttéréből a narancssárga geometrikus formák a címszereplő nevét "rejtik". A kiemelésen elveszti verbális jelfunkcióját, pusztán egy hiányos mértani alakzat jelenik meg. A magyar trikolornak egy zöld négyzetét részletezi, mely már a legkevésbé sem asszociálja a nemzeti szimbólumot.

A nullákkal való játékot részletező művein is folytatja, itt a fekete humor forrása a megszemélyesítés: pl. *Két büszke zéró, részlettel* (1993), *Egy magányos marxista zéró, részlettel* (1994) stb.

A *Nagy magányos Zéró, részlettel* (1993) a deheroizálás remeke. A kép közepén árválkodó, csöppet sem nagy nulla egyszínű háttérét izléses ornamentika keretezi, melyen átüt a szobafestők kedvenc motívumait őrző hengerek professzionális izléstelensége. A nagy gesztusoknak nem kedvez az egyenvilág elvakult rohanása: az *individulni* akaró nullák önkörükből nem tudnak kitörni. A *Nagy magányos Zéró* kiragadott része a nagyítás, a részletekbe menő magyarázat hiábavalóságára utalhat.

Így ezek a képek, a hagyományos ábrázolás és a művészetközvetítés (reprodukció) paródiájává válnak.

Ráadásul itt nem volna szükség a kiemelésre, hiszen a kép felülete homogén, nincsenek árnyalatok, árnyékok, aprólékosan kidolgozott részletek: egytónusú világa jól áttekinthető.

Az egész és a az eredeti kontextusból kiemelt rész, az eredeti és a reprodukció viszonyának általános problémája is feltűnik a vásznon, vagyis az organikus egység kérdése.<sup>106</sup>

Moore az organikus egység vizsgálata során annak három különböző értelmét különíti el. Az első a kauzális, a második az emergens, a harmadik a logikai függőségen alapuló organikus egység.

1. A kauzális az, amelyben az egész részei között olyan kapcsolat van, "hogyan az egyik (rész) folyamatos létezése szükséges feltétele a másik (rész) folyamatos létezésének; míg az utóbbi folyamatos létezésének ugyancsak szükséges feltétele az előbbi folyamatos létezése"<sup>107</sup>. Ezen elképzelés szerint nem csupán az egész, hanem az alkotó részek sem élik túl a többi rész pusztulását, vagyis "kölcsonös kauzális függőségi viszonyban"<sup>108</sup> (PE 97-98) vannak egymással.

<sup>106</sup> Shusterman, Richard: *Pragmatist Aesthetics*. 62-83. pp. Shusterman az organikus egység problematikáját elemzi kimerítően, összevetve az analitikus elképzelést a kontinentalissal.

<sup>107</sup> Moore, G., B.: *Principia ethica*. Idézi Shusterman, Richard: *Pragmatista esztétika. A szépség megélése és a művészet újragondolása*. (ford.: Kollár József) Pozsony–Budapest, 2003, Kalligram, 151. p.

<sup>108</sup> I.m. 152. p.

2. Az emergens értelem: Moore számára a legfontosabb organikus jelenség az, hogy az egésznek lehetnek olyan emergens (felbukkanó) minőségei, amelyek nem redukálhatók az alkotórészekre, és nem is feleltethetők meg neki. Egy organikus egésznek "inherens értéke nagyságában különbözik a részek értékének összegétől, sőt egy ilyen egésznek az értéke és a részek összegzett értéke között nem áll fenn semmiféle szabályszerű arányosság."<sup>109</sup>

3. A logikai értelmezés: az organikus egységnek ezen két értelmezését Moore szembe állítja a hegeli elképzeléssel. Itt nem oksági, hanem logikai függőségről beszélhetünk, a rész identitása attól az egésztől függ, amelyhez tartozik, mivel az egész részben formálója önnön része azonosságának, az egésztől függetlenül elveszíti identitását. Mindez önellentmondást tartalmaz. Mert egyrészt azt állítja, hogy a rész, mely részt vesz az egész létrehozásában, logikailag megkülönböztethető az egésztől, viszont tagadja, hogy a rész önmagában is független entitás, hiszen azonosságának egyik feltétele, hogy benne foglalatoskodik az egészben. Tehát egyrészt a részt különbözőnek tekintjük az egésztől, mivel csak része az egésznek, aztán mégis úgy tekintünk rá, mintha analitikusan magába foglalana az egészet, hiszen a

---

<sup>109</sup> Moore i. m. 103, 91. p. Idézi: Shusterman i. m. 152. p.

rész az egész részei között fennálló kölcsönös relációk hálózatának köszönheti részét. Ezen felfogás szerint az egész egyszerre része és nem része az egésznek, hiszen amikor elkülönítjük az egésztől, más tulajdonságokkal bír, mint amikor annak a része. "Az feltételezés, hogy egy és ugyanaz a dolog, mert egyszer értékeesebb egésznek a része, mint máskor, nagyobb inherens értékkel rendelkezik egyszer, mint máskor, megtámogatta azt az önellentmondásos véleményt, hogy egy és ugyanazon dolog két különböző dolog lehet, és hogy csak egyik formájában igazán az, ami."<sup>110</sup>

Shusterman úgy véli, hogy Derrida *différance* "terminusa" és az organikus egység fent bemutatott radikális felfogása lényegi azonosságot mutat egymással.

Az organikus egységnek ez a felfogása szembehelyezkedik a műalkotásról mint organikus egységről alkotott elképzelésével. A mű egységét elkülönítik attól, ami rajta kívül található, vagyis a mű a keretbefoglalás eredményeként jön létre.

Culler szerint a külső éppen olyan lényegi eleme a műalkotásnak, mint a belső, mivel a "a keretbefoglalás hozza létre az esztétikai tárgyat". Bár látszólag a külső nem

---

<sup>110</sup> Shusterman i. m. 156. p.

inherens része az alkotásnak, mégis "a keret adja nekünk azt az objektumot, melynek lehet belső tartalma vagy struktúrája."<sup>111</sup> Vagyis, ami a műhöz képest lényegtelennek tűnik, az "éppen marginalitásának folytán középpontivá válik."<sup>112</sup> Culler fenti érvelése Derridának a kereteről mint parergonról való analiziséből táplálkozik. Derrida szerint "parergon, a külső és belső keveredése, egy olyan keveredés, mely nem keverék vagy félütem, külső, melyet a belső belsejébe szólítunk, hogy azt belsőként hozza létre."<sup>113</sup> A műalkotással mint organikus egységgel szembeni dekonstruktivista érv a művön belül lényeges és lényegtelen részek megkülönböztetésének relevanciáját tagadja. A lényegtelen részek elkülönítése nélkül nem lennének meg a lényegi alkotórészek sem, mivel e lényegtelen részek lényeges szerepet játszanak az egész létrehozásában, figyelemre méltóak a mű elemzése során, ami látszólag azt eredményezi, hogy az mű organikus egységének zárt hierarchikus rendje semmivé foszlik. Mivel a marginális, a lényegtelen nem ontológiailag adott, hanem az értelmezőkerete alkotás eredményeként jön létre. "Amit a

---

<sup>111</sup> I. m. 163. p.

<sup>112</sup> Culler, Jonathan: *Dekonstrukció* (ford. Módos Magdolna). Budapest, 1997, Gond–Osiris, 276-86. pp.

<sup>113</sup> Derrida, J.: "Parergon". In *Változó művészetfogalom*. (szerk. Házas Nikolett) Budapest, é.n. Kijárat Kiadó, 171. p.

korábbi értelmezők a margóra száműztek vagy mellőztek, pontosan azokból az okokból lehet fontos, melyek folytán mellőzettek."<sup>114</sup>

Egy szöveg feltételezett egysége egy adott kontextusban létrehozott intencionális struktúra, nem pedig egy örök alapként szolgáló változatlan dolog. Shusterman úgy véli, hogy nem szabad félredobni a mű organikus egységének gondolatát annak ellenére, hogy elfogadja a dekonstruktőrök azon elképzelését, hogy egy adott mű egysége nem eleve adottság. Olvasási stratégiaként érdemes egységet posztulálni az értelmezett alkotásban, hiszen a műnek az olvasása során megteremtett egysége és koherenciája az, amit az alkotások befogadása során leginkább keresünk. A művészet azért fontos számunkra, mert emberi szükségleteket elégít ki, és nagy jelentőséggel bír abban, hogy a tapasztalat rendszertelen áramából számunkra megragadható egységeket konstruáljunk. Mindez nem jelenít azt, hogy elvetnénk a diszharmónia, a töredezettség, az inkoherencia művészi értékét. Shusterman szerint abban is igazuk van a dekonstruktőröknek, hogy el kell vetnünk a művekről mint fetisizált tárgyakról alkotott meggyökeresedett elképzelést. A pragmatizmus elveti azt a gondolatot, hogy

---

<sup>114</sup> Cullert idézi Shusterman, i. m. 165. p.



léteznek eleve adott lényegeket, melyek meghatározzák tárgyaink identitását. A pragmatisták a dekonstruktőrökhöz hasonlóan elismerik, hogy a műalkotások perspektivikus megértés és mindig újrafelülvizsgálható értelmezés termékei, vagyis folyamatos újrinterpretálást igényelnek.

Tót Endre *Festmények részlettel* című képei a fenti problémát vizsgálják a művészet eszközeivel. Azt manifesztálják, hogy egy adott marginális rész hogyan válhat lényegivé, fontossá az új kontextusban, illetve a korábban fontosnak tekintett részek hogyan lesznek kevésbé jelentőssé a mű rendszerén belül. Az így létrehozott új alkotások a régi mű struktúráját is újrarendezik, új perspektívába állítják. Tót Endre *Festmények részlettel* című sorozatának darabjai a különféle részek kiemelése révén rávilágítanak arra, hogy a műalkotások identitása mindig egy adott kontextusban konstituálódik.

### **Távollévő képek**

A hard edge személytelenségének manifesztumai a *Távollévő képek* (1987-94), melyek a mimetikus művészetértelmezés határain kívül *lógnak*. Tót Endre művei az elénk táruló látvány alapján különféle méretű és színű téglalapok, melyek csupán címük révén játszódnak a

képzőművészet és az emberi élet "hagyományos" színterein.

A tradicionális képfogalom lerombolása a művészet történetében újra és újra előkerül. 2002-es karlsruhei *Iconoclash* című kiállításon – mint már említettem – Tót *Dadavásár Berlinben* című hiányképe Malevics *Fekete négyzete* mellett, Ad Reinhard, Rodcsenko és Picabia műveinek társaságában szerepelt.

A *Távollévő képek*-sorozatának fő jellemzője, hogy ismert, híres képeket fest feketére, címmel és adatokkal ellátva.

Tót *Távollévő képei* különösen izgalmassá válnak, ha Jan Assmann *A kulturális emlékezet* című könyvének szellemében próbáljuk meg értelmezni. Tót hiányképei gyakorlatilag mindig valamilyen, a kulturális emlékezet révén közismert múltbeli kulturális esemény vagy tárgy eltüntetése általi felidézésről szólnak. Assmann szerint ahhoz, hogy viszonyba léphessünk a múlttal, annak mint ilyenként kell tudatosulnia. Ennek a feltétele, hogy a múlt nem tűnhet el nyomtalanul, léteznie kell rá vonatkozó bizonyítékoknak – Tót valójában ezeket az ún. bizonyítékokat tünteti el a *Távollévő képein* pl. a Dallasi merénylet, a Jaltai konferencia fotóit.

Az emlékezet a szocializálódás folyamán tapad az emberhez, s bár mindig az egyén az, aki emlékezettel rendelkezik, az emlékezőképesség mégis kollektív

produktum. Ugyanis az emlékezet kommunikációban él és marad fenn, „ha ez utóbbi megszakad, illetve ha a kommunikációban közvetített valóság vonatkozási keretei változást szenvednek vagy akár elenyésznek, a következmény: felejtés. (Bizonyos emlékek elfelejtése vagy eltorzulása szintén azzal a ténnyel magyarázható, hogy a szóban forgó keretek időről időre változást szenvednek. Eszerint nemcsak az emlékezés, hanem a felejtés is társadalmi jelenség.) Az ember kizárólag arra emlékszik, amit kommunikációban közvetít, és amit a kollektív emlékezet vonatkozási keretei közé elhelyezni képes.”<sup>115</sup>

Amikor azt szoktuk mondani az elhunytáról, hogy úgy „él tovább” az utókor emlékezetében, mintha csak valami természetes továbblétezésről volna szó az illető saját erejéből. Valójában a felelevenítés olyan aktusáról van szó, melyet az elhunyt a csoport abbéli eltökélt és határozott szándékának köszönhet, hogy nem engedik az enyészet martalékává válni, hanem az emlékezés erejével megtartják a közösség tagjainak sorában és magukkal viszik a jövőbe. Tót *Távollévő képei* gyakorlatilag ezt a folyamatot tudatosítják. S mintahogy a kulturális emlékezet is a múlt

---

<sup>115</sup> Assmann, Jan: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrában*.

Budapest, 1999, Atlantisz Könyvkiadó, 37. p.

szilárd pontjaira irányul, Tót is a legszilárdabb, pontosabban legismertebb különböző múltbéli, elmúlt, azaz „elhunyt” „események” (értsd ez alatt a műalkotásokat is) kulturális dokumentumok jelzett eltüntetése – a mű címe utal a nem látható dologra – által teszteli a kulturális emlékezet működését.

Ahogy Assmann szerint is megvannak a kulturális emlékezetnek a maga sajátos hordozói, például a sámánok, a bárdok, a papok, a tudósok, az írnokok, s nem utolsósorban a művészek, vagyis a tudás felhatalmazottai. Tót is mint művész ezen kulturális emlékezet közvetítője, aki közben reflektál is saját tevékenységére.

A *Távollévő képeket* tematikusan négy nagy csoportra lehet osztani:

1/ A politikai, történelmi eseményeket felidézők: ilyenek azoknak a híres, a sajtóban és történelmi témájú könyvekben közkinccsé vált fotóknak a fekete táblaképként való megfestése, mint például a *Dallasi merénylet* (1991), *Marx és Engels* (1993), *Genfi csúcs* (1992), *Moszkvai szerződés* (1992) stb. A közelmúlt történelemformáló eseményei még a kollektív emlékezet terepei. Halbwachs<sup>116</sup> szerint épp ezért a történész igazi tevékenysége ott

---

<sup>116</sup> Maurice Halbwachs gondolatait a Jan Assmann idézi. l.m. 45. p.

kezdődik, ahol a múltat már nem "lakják", vagyis ahol már nem veszi igénybe eleven csoport kollektív emlékezet. Ugyanis a történelem a kollektív emlékezettel pontosan ellentétes módon történik. Míg emez csakis a hasonlóságot és a folytonosságot tartja szem előtt, addig amaz kizárólag a különbségeket és a folytonosságon esett szakadásokat észleli. Épp ezért Assmann különbséget tesz a kommunikativ és a kulturális emlékezet között. A kommunikativ emlékezet a közelmúltra vonatkozó emlékeket jelenti, melynek tipikus példája a nemzedéki emlékezet. Vele ellentétben a kulturális emlékezet a múlt szilárd pontjaira irányul. A múlt itt szimbolikus alakzatokká olvad, s az emlékezés ezekbe kapaszkodik. A kulturális emlékezet szempontjából csak az emlékezetes, nem a tényleges történelem számít. Vagyis a kulturális emlékezet a tényszerű múltat emlékezetes múlttá s így mítosszá alakítja. A kommunikativ emlékezettel ellentétben a kulturális emlékezet nem magától terjed, hanem gondos irányításra szorul. A közelt múlt, a kommunikativ emlékezet eseményeit toton kívül más művész is választotta alkotásainak témájául. A nyolcvanas évek közepén Michael Schirner is készített hasonló képeket: például *A varsói gettó hőseinek emlékműve előtt térdelő Willy Brandt* (1985). Ám számára nem a fotó közismertségére volt a fontos, hanem a sajtó

képaláírásait tette a kép helyére, a szöveg-kép felcserélhetőségét kijátszva.

A *Jaltai* (1987-92) és *Potsdami konferencia* (1992) jól ismert képeinek metaképei segítségével Tót szembesíti a befogadót az unalomig ismételt fotókon megörökített események valódi történelmi súlyával, a *képtelen* történelem alakítóival, akik a világ felosztásának feladatát, az eredeti fotók tanúsága szerint, iskolás nyugalommal oldották meg. A téglalapok fekete színe utalhat – az innen nézve – gyászos kimenetelű eredményre is. A képek a művészet és a valóság paradox viszonyára is ráirányítják a figyelmet: a hírértékkel rendelkező fotók művészi értéke nulla, viszont ezek a történelmi események determinálják az alkotók lehetőségeit, az Artworldhoz való viszonyát.

2/ *Távollévő (Hiány)képek* következő változatai azok, amik konkrét művészettörténeti vonatkozásúak: mint például a *Dadavásár Berlinben* (1988-92), *Bauhaus-mesterek csoportképe* (1992), *Iparterves csoportkép*- mely kivételesen egy fiktív csoportkép, vagy mint például Van Gogh, Picasso, Modigliani, Szinyei Merse Pál stb. műveinek dekonstrukciója. Ilyenkor a leghíresebb művek közül választ, ami egyszerre



provokáció és tisztelet a Mesterek iránt. Tulajdonképpen a képek "radikális féreolvasása".<sup>117</sup>

E műveket elemezve sok interpretáló (Fischer, Lehmann stb.) arra a triviális és banális következtetésre jut Tót képeivel kapcsolatban, hogy az eltüntetés által a nézőt az eredeti kép felidézésére készíti. Ám Tót művei többek pusztá memória-gyakorlatoknál. A felidézés lehetősége nem végcél, hanem kiindulópont. Eleve olyan képeket választ, ami közismert, ezáltal tud a hiányról és a festészet végéről beszélni.

Az 1999-es év nyarán a kölni Ludwig Múzeumban rendezett kiállításán az a szerencse érte Tótot, hogy e világhírű műremekek némelyike mellé állíthatta ki a saját, Tót-féle változatát. A kölni Ludwig Múzeummal egy épületben működő Walraf-Richartz Múzeum a tulajdonában lévő *Felvonóhid* című Van Gogh-képet ugyan nem adta kölcsön a Tót-kiállításra, hanem a Tót-féle változatot vitték át és helyezték el Van Gogh képe mellé. Így még többen is megsejmelhették a kettőt együtt. Szerencsére sok eredeti képet sikerült a kiállítására megszereznie, Tót Modigliani-képére több vevő is pályázott.

---

<sup>117</sup> Bloom, Harold: *The Anxiety of Influence*.

A budapesti Kortárs Művészeti Múzeum – Ludwig Múzeum 1999 októberében válogatást mutatott be a kölni anyagból, mely jó néhány magyar vonatkozással gyarapodott.. Így például Szinyei Merse Pál *Lila ruhás nője* ott üldögélt a Tót-variáció mellett. Érdekes párost alkotva, mivel a *Lila ruhás nő* burjánzó ecsetkezelését jól ellensúlyozta a légiesen fehér Tót-változat, a művön olvasható képfelirat szövegén túl – melyből megtudhatjuk, hogy ott is a *Lila ruhás nő* (nem) látható – a felirat lila színe rájátszik a két kép kapcsolatára.

Az 1999-es Tót-kiállítások, ahol az eredeti alkotások mellé helyezték el a Tót-féle variációt, végképp cáfolták a *Távollévő képek* politikai, művészetszociológiai olvasatát (Fischer, Lehmann), vagyis azt, hogy Tót a vasfüggöny mögül csak vágyakozhatott e főművek látványa után. Valójában a művész bizonyította, képes a világhírű művek tradicionális értelmezését a *Távollévő-képei* révén TÓTálisan semmivé foszlatni, pontosabban radikálisan fereolvasni.

A budapesti Ludwig Múzeum kiállításával egy időben Tót több múzeumban is helyett kapott egy-egy eredeti mű mellett. Így például a Magyar Nemzeti Galériában Munkácsy *Ásító inasa*, a Szépművészeti Múzeumban Renoir *Leányfeje*, a Szombathelyi Képtárban Derkovits Gyula: *Halas csendélete*, s a Kiscelli Múzeumban Bernáth Aurél:

Hegedűművésznője társaságában is láthatta a közönség a Tót-féle változatot.

Az egyik legszellemesebb *Távollévő képe* a *Mona Lisa* (1972), melyen a szokásos hiányeffektust megfricskázza azzal a gesztussal, hogy a híres mosolyt *Valahol itt a mosoly* felirattal mégis megjeleníti. Erre a művére reflektál a *Valahol itt a mosoly* felirattal mégis megjeleníti. Erre a művére reflektál a *Smile somewhere here (A mosoly valahol itt)* felirattal ellátott 1990-es *Önarcképe*. Az írás itt csak akkor helyettesítheti, illetve egészítheti ki a képet, ha a kép önmagában nem elégegendő, organikus egység, "ha már van benne hiány, vagy távollét, mely lehetővé teszi, hogy az írás kiegészítse".<sup>118</sup>

Tót, noha visszatért a festészethez, festményeit továbbra is a *Meg nem festett képeimen* is megjelenő, a festészet végét hirdető gondolata jellemzi. "Úgy érzem, ezzel az ideával felhívtam a figyelmet arra, hogy a festészet valamilyen formában véget ért. Talán ezzel felkerült a pont az »i«-re."<sup>119</sup>

3/ A *Távollévő képek* következő nagyobb csoportja azon általános művészettörténeti típusokra való utalás, amelyek alapvetően a kereszténységhez kötődnek, ezek a témák

---

<sup>118</sup> Culler, i. m., 143. p.

<sup>119</sup> *Távollévő képek*. Tót Endrével beszélget Forián Szabó Noémi. 12.p.

kifejezetten a kulturális emlékezet terepei, melyet nem kereszteznek a kommunikatív emlékezet szálai. A művek címe ebben az esetben nem egy konkrét képet vagy festményt idéz fel, hanem a keresztény festészet gyakori témáit és toposzait, például a *Golgota (Triptichon)*, *Krisztus Mennybemenetele*, *Krisztus születése részlettel*, *Kálváriadomb* stb. E művekben az az érdekes, hogy a maguk kötelező ikonográfiai vonzatai a különböző korokban és helyeken élő alkotók számára kiindulási pontot jelentettek. Így magukban hordozzák a művészettörténet során festett összes ilyen témájú ábrázolását, a kulturális emlékezetben egészen szélesen és mélyre ásva. Például a *Krisztus Mennybemenetele* című nagy méretű (200x125 cm) művén a festmény részét alkotó díszes rámat ugyan a kispolgári otthonok falát díszítő, festőhengerrel felvitt minták alkotják, mégis az arany és vörös indák többszörös egymást átfedése felvillantja a klasszikus keretek túlburjánzó ornamentikáját. Az "Isten halott" korában a transzcendens létélményt alapvetően nélkülöző banális hétköznapiakban hogyan lehet mégis komolyan venni mind a metafizikus létet, mind ennek évszázadokon történő ábrázolását. Lukács evangéliuma és az Apostolok cselekedetei, valamint az ikonográfiai kötöttségek alapján a díszes keret között feszülő nagy kékség alsó részén Mária imára emeli kezét az apostolok

gyűrűjében, a tanítványai szeme láttára kék mandorlában felemelkedő, kezében könyvtekercset vagy keresztet tartó Jézus fejét dicsfény veszi körül, akit esetleg fehér ruhás angyalok is kísérhetnek. " Áldás közben megvált tőlük, és fölemelkedett az égbe" (Lukács 24,51). A Tótnál üresen maradt mandorla kékjében a bizánci, s az ezt a típust megváltoztató Giottón át az összes Krisztus mennybemenetele ott van, nemcsak egy egyedi variációja a történetnek, hanem maga "a mennybemenetel". Aki csak a kék színt látja, különben sem látna semmit, mert e vallási és művészettörténeti toposz személyes ügyként él tovább.

A *Golgota (Triptichon)* című kép statikusságát ellensúlyozza a gumihengerekkel felvitt ornamentika dinamikája, így a vászonról kompozíciós szempontból nem hiányzik *semmi*. Az alkotás címe igazából az összes valaha megfestett hasonló című mű gyűjtőfogalma, így az opusszal szembesülő közönségnek drasztikus élményben van része. Kénytelen mozgósítani művészettörténeti ismereteit, és emlékezetből megfesteni triptichonját, különben csak három fekete síkidomot lát, melyeket festék hengerrel létrehozott díszítés vesz körül. A mű a művészet-antiművészet látszat-dichotómiájának problémáját is megérinti. Reinhardt fekete négyzetei, Yves Klein *Vide (Üresség)* című kiállítása vagy Tót Endre *Golgotája* esztétikai minőségeit tekintve éppen



annyira " gazdag", mint Piero della Francesca *Krisztus ostromozása* című képe. A puristák monokróm opuszaira vonatkozó állításainak mélysége és mennyisége semmivel sem különbözik a "művészvilág" egyéb eseteit leíróktól. Az új művek verbalizálására alkalmas predikátumok nem semmisítik meg a korábbiakat, csupán bővítik a releváns állítások körét.

Tót ilyen típusú műveit érdemes elemezni Nelson Goodman<sup>120</sup> a művészetek csoportosítására szolgáló két kategóriája szerint. Goodman autográfnak nevezi azokat a műveket – tulajdonképpen a képzőművészetek hagyományos műfajait –, ahol az eredetiség, a hitelesség kérdésének az a kritériuma, hogy a mű (nyomatok esetében a dúc) fizikai valójában a művész személyes kézjegyét viselje. Az allográf művészetek – például a zene, az irodalom- esetében a hitelességet nem a tárgyi közvetlenségben kell keresni. Tót azon munkái, melyben művészettörténeti képtípusokat reprezentál nemcsak a hagyományosan autográf művészet jellemzőit viselik.

Tót munkái egyrészt természetesen autográf, individuális művek, melyek az ő ideáit és kézjegyét viselik, hiszen Tót Endre festette őket. Ugyanakkor allográf jegyeket is visel

---

<sup>120</sup> Goodman, Nelson: *Languages of Art – An Approach to a Theory of Symbols*.



magán , mivel például a *Krisztus születése* című kép ugyan most az ő kézjegyét viseli, ám egyetlen korábban festetti *Krisztus születésének* hitelessége nem csorbult általa.

Tót szó szerint a weibeli "kép a kép mögött" gondolat végére jár. Szerinte a klasszikus kép mint idea is eltűnően van. "A festészet napjainkra elvesztette azt a lenyűgöző kifejezőerejét, amit Giotto-tól Pollocig annyira csodáltunk. A 20. századnak vége. A 21. században a festészet el fog tűnni vagy olyan irányba fejlődik, amit már – mai értelemben – nem nevezhetünk festészetnek. A régi korok nem éltek együtt a reprodukciók sokaságával. Ma festmények másolatait látjuk a pólókon és a bevásárló szatyrokon. Mona Lisa mosolya elárasztott bennünket. az emberek ebben a vizuális információ-áradatban már nem is »látják«, amit látnak. Valóban, »reprodukcióimmal« a képzeletet aktivizálom, és rákényszerítem a nézőt, hogy lássa, amit nem lát".<sup>121</sup>

A *Távollévő képek* elengedhetetlen kelléke a magán a képen olvasható cím és a vászonra festett kerete. A reneszánsz idején művész saját maga gondoskodott festményeihez illő keretről. Tót itt is az elődök nyomában jár, sőt túllicitálva őket, hogy a későbbiekben se lehessen szó keretcséről, a

<sup>121</sup> *Távollévő képek*. Tót Endrével beszélget Forián Szabó Noémi. 16. p.

kép és kerete közt a lehető legszorosabbra fonja a kapcsolatot, azaz a festményeit eleve rájával festi. Így tulajdonképpen a kép-a-képben esetét hozza létre. Persze Tót keretei ironikus utánérzései a régi díszes rájáknak. Hasonlóan ahhoz, ahogy a kép viszonyul a címben foglaltakhoz, Tót kereteivel is ez a helyzet. Színüket, méretüket, mintájukat gondosan a képhez illeszti. Díszes ornamentikájukban a kispolgári otthonok lakberendezőt és ízlést nélkülöző évtizedekkel ezelőtti divatja köszönt ránk. Különösen furcsának, s funkciójának megkérdőjelezését látnánk, ha Simmel<sup>122</sup> szemével tekintenénk e rájákra, aki a keretben a kép lezárásának, hétköznapiakból való kiemelésének és eszközét látta. Szerinte az a szerepe, hogy "hangsúlyozza a kép elkülönülését mindentől ami körülötte van"<sup>123</sup>. Így az ideális rája a szélén kicsit magasabb, s ezáltal hangsúlyosabbá válik a körülölelt látvány. Tótnál a keret lapos, festett, ezzel is jelezve, hogy szervesen a kép része, nem zárja el a külvilágtól, hiszen ezt már a fekete felülettel megtette. Mind a keret, mind a homogén (többnyire fekete) felület, mind a kép címében foglaltak az imitáció egyenrangú szereplői. Derrida szerint a keret inkább

<sup>122</sup> Georg Simmel: Képközet. In *Velence, Firenze, Róma. Művészetelméleti írások*. Budapest, 1990, Atlantisz/ Medvetánc.

<sup>123</sup> I. m., 93.p.

"*parergon*, a külső és a belső keveredése, egy olyan keveredés, mely nem keverék vagy félütem, külső, amelyet a belső belsejébe szólítunk, hogy azt belsőként hozza létre".<sup>124</sup> Tót nem kívánja megszüntetni a keretet sem pedig újrakeretezni az alkotásokat, a művészet történetét stb, hanem a keret és a keret hiányának oppozícióját próbálja feshatóolni. Ez nem az oppozícióval szemben elfoglat pozíció: "*van keret, de a keret nem létezik*".<sup>125</sup>

4./ A Távollévő képek következő nagy egysége a portréké, nevezetes embereké, művészeké, de főleg saját magáé, s ezzel a gesztusával talán a híres önarcképfestő, Rembrandt önarcképeinek számát is felülmúlja. A portrékat nemcsak a *Távollévő képek* idején és technikájával készíti, hanem mindig és mindenhol, esővel, xeroxszal, lyukas képen, pecséttel stb. Így ezek, nem a *Távollévő képei* közt szerepelnek, hanem külön fejezetet kapnak, mivel a technikai különbségeket semmivé foszlatja a portrékra jellemző önreflexió. (portréről lsd. külön fejezetet.)

<sup>124</sup> Derrida, Jacques: "Parergon". In Házás Nikolett (szerk.) *Változó művészettudomány* (ford.: Boros János és Orbán Jolán). Budapest, 2001, Kijarat Kiadó, 171. p.

<sup>125</sup> I. m. 176. p.

## Lyukas képek

A *Távollévő képek* egy sajátos változatai azok a művek, ahol a hiányt nem letakarással, hanem szó szerinti hiánnyal, kivágott, tépett, illetve égetett lyukakkal jeleníti meg.

Ilyen képeket Tót a nyolcvanas évek végétől kezd készíteni, de a legizgalmasabb munkái e technikával a kilencvenes években születnek. Például a *Kettő: úgymint te én* (1993), ahol a vászonból két szabályos körön át tekinthetünk a semmire, vagy a *Lyuk a sötétben*, melyen a fekete kivágott anyag mögött a falon fekete karton sötétlik a lyuk helyén, a hiány hiánytalanságának illúzióját keltve. Tót kedvelt portréi között is szép számmal akad lyukas kép. Így például: Yves Klein, Ludwig Wittgenstein élethűen nem láthatók munkáin. Ezeken a művein szintén a kulturális emlékezet tesztelésével is játszik. *Ludwig Wittgenstein* portréja (1996) művészi megfogalmazása Wittgenstein ama kulturális közhellyé vált gondolatának, hogy "amiről nem lehet beszélni, hallgatni kell"<sup>126</sup>. Ahogy minden képének része a képkeret és a felirat, mely a reprezentáció kérdését többszörös csavarral vetik fel,

<sup>126</sup> Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus*. 7. paragrafus.

itt is reflektál a hiányzó látványra, s Yves Klein (1996) távollévő portréját széles kleines kék kerettel veszi körül.

A lyukas képek világa úgy működik, mint Alberti mágikus realitásra nyíló ablaka, mely mögött egy mélyebb valóság tárul fel. Tót is játszik az illúzióval, ott szereti ezeket a műveit kiállítani, ahol fehér a fal. *Távollévő képeinek* ismeretében először azt lehetne hinni, ott is fehérre, illetve falszínűre festett rész látható. De nem, kis ablakok nyílnának a világra, ha nem ütköznének a fal kegyetlen valóságába. Ez a Magritte által felvetett problémák szürrealizmus mentes folytatása (*Messzelátó*, 1963; *A vízesés*, 1961; *A mezők kulcsa*, 1933-34; *Az emberi sors*, 1933). Magritte színes, izgalmas festményei ugyanúgy reprezentációs kérdéseket rejtenek, mint Tót képei.

*Lyukas képeinek* sajátos csoportját adják a kollázs és dekollázs technikával készült művei. Ezeket a technikákat alapvetően a kubisták hozták divatba., ám a hatvanas években, s a pop art időszakában is különös népszerűségnek örvendett. A hatvanas években Tót is készített számos kollázst. A dekollázs nagymesterei Mimmo Rotella és Wolf Vostell, akik többszörösen egymásra ragasztott, utcai hirdető táblákon található plakátokat kapartak vissza, illetve le- és szétszaggatottságukat

avanzsálták művészi kategóriává. Így a városképet romboló tettet esztétikai gesztussá szublimálták.

Tót *Távollévő képeinek* hideg, gépies szabályosságát e műveknél felváltja a szabálytalan, esetleges tépések és égetések során megnyilvánuló személyes kézjegy, az intim témához illő kézimunka.

Lyukas művei az erotikus képeiben nyertek végső formát. Noha a kiszakított vásznak ideája már korábban is megvolt, ám az idea vizuálisan is látványos megjelenítéséhez olyan fotókra volt szükség, amelyek csonkítás után is izgalmas látványt nyújthatnak, s felébresztik a kíváncsiságot az elhagyott részletek iránt. Így új médiumát a pornóújságok és a Káma Szutra lapjai adták.

Tót Endre erotikus képeit nem egy közösség erkölcsét kívülről védő cenzúra csonkította meg, hanem maga a művész. Annak a demonstrálására, hogy ma már minden megmutatható és látható – persze nem mindegy, milyen fórumon –, Tót szemérmes szemérmetlenséggel a legvadabb részeket kivágja, kitépi e képekből, egyszerre végrehajtva a megmutatás és eltakarás gesztusát. Tótot a saját bevallása szerint valójában az a probléma izgatta, amit a pornó látványos szüzségéből elvesz.

E képek azt a kérdést is feszegetik, mi az a minimális gesztus, amitől mű lesz az egyszerű kép, s mi az a



maximális elhagyás, amitől még kiegészíthető marad az eredeti kép, hiszen ebben az esetben nem közismert művekről van szó. Tót erotikus munkáin nemcsak a dekollázs technikáját, hanem a kollázsét is felhasználja. Ezeknél a képeknél viszont az a csattanó, hogy az így létrehozott (fény)másolat valójában nem másolat, hanem maga a mű, nem pedig az előzmény, például az erotikus műveit bemutató kiállításának vernisszázsára csábító meghívón a keretből kigömbölyödő fenék. A fénymásoló használatának gyökerei épp a Tót részvételével virágzó mail artban és a Fluxusban találhatók. Tót így új munkáiban merít mind a hiány eszmeiségéből, mind a mail art és a Fluxus korszakának eszköztárából. A hiány/semmi szellemisége mellett az egyediség és sokszorosítás kérdése változó módon főproblémája az egész életművének. Noha Tótot e műveiben alapvetően a konceptualitás érdekelte, erotikus munkái mégisszerelem új, szinte patetikus olvasatát adják.

## AZ ÉN JELENLÉTE ÉS HIÁNYA

A különféle technikákkal és médiumok felhasználásával készült alkotások határait semmibe véve szabadon jár-kel Tót Endre mint egóművész. A továbbiakban az *én* jelenléttel terhes hiányát bemutató néhány művének elemzésre vállalkozunk, melynek révén reményeink szerint tovább artikulálódik az olvasó számára a hiány esztétikája. Tót egóművei egy posztmodern énkép kellékei, amelyek szembesítenek saját öne/beszéléseinkkel. Alkotásai segítenek abban, hogy *én*leírásaink gazdagítására törekvő esztétákká váljunk, akik elsősorban nem az "általános emberi értékeket" keresik magukban, habár kellő iróniával és morális reflexióval figyelik saját esetlegességüket, *éngazdagodásukat* is.<sup>127</sup> Művészete azt sugallja, mindössze abban vagyunk azonosak, s ez különbözőségünk záloga, hogy hiányzik a szubsztanciális értelemben vett *én*ünk.

<sup>127</sup> Rorty, Richard: Freud és a morális reflexió (ford.: Vitézi Zsófia). In *Heideggerről és másokról*. Pécs, 1997, Jelenkor Kiadó, 181-206. pp.

## Az egoművész

Az absztrakt expresszionizmusban a művész hatalmas egójának emlékműveként kezeli a képet, a festmény nem más mint az alkotó én teremő gesztusainak festékké dermesztett lenyomata. A mű az alkotás ihletett pillanatának megragadására szolgál, célja nem a külvilág utánzása, hanem az adott alkotást létrehozó művész lelkében kavargó emóciók megjelenítése.

A pop art lerombolta a művésznak mint a festéksurgató istennek a mítoszát, hogy a befogadó énjét az égig emelje<sup>128</sup> Warhol átlátszóvá tette a művészi médiumot, és megpróbálta elhitetni, hogy a műalkotás semmivel sem kitűnőbb valami, mint a boltban megvehető párdarabja. A néző azt kapja, ami jár neki, hiszen az általa belakott világ kellékei és főszereplői jelennek meg az alkotásokon: leves konzervek, híres politikusok és rocksztárok. Heideggeri terminológiával "a mindennapiság »szubjektuma« az akárki (*das Man*)" <sup>129</sup> lett a perc lovagja, a pop hőse.

<sup>128</sup> A pop artról itt rajzolt kép karikaturisztikus, de a lényegét megragadó.

<sup>129</sup> Heidegger, Martin: *Lét és idő*, Budapest, 1989, Gondolat, 241 p.

Tót Endre egyaránt reflektál az absztrakt expresszionizmusra és a pop artra. Előbbinek a művész énjét az égis növelő gesztusait teszi zárójelbe, miközben látszólag elfogadja a pop art munkamódszerét. A valóság az, hogy Warholt is kifigurázza, hiszen Tót nem híres emberek képeit reklámozza, hanem saját magát. Mivel mindennek mindig örül, tulajdonképpen szétbombázza az örömelvre épülő mindennapok alapzatát.

Igaz, hogy Warhol (más nagy emberek mellett) híressé lett önmagát is műtárggyá tette, de Tót a széles közönség számára ismeretlen énjét hirdeti, miközben más önarcképein semmi sem, pontosabban a sartré-i semmi látszik. Tót tehát látszólag a pop arthoz hasonlóan kielégíti a fogyasztók igényeit, valójában kiakasztja őket, hiszen olyan ember, ráadásul Művész képét hirdeti, akit nem ismernek. Távollévó képeivel éppen a Warhol-effektus ellenkezőjét éri el, hiszen ráébreszti a pop arton nevelkedett, öntelt nézőt, hogy milyen hihetetlenül műveletlen. A pop art mivel átlátszóvá tette a művészettörténet és a művek médiumát, azt a látszatot keltette, hogy semmi másról nincs szó, mint képregényekről, leves konzervekről, a mindennapi élet jól ismert emblémáiról és kellékeiről. A művészet ismerős dolgok és sztárok reprezentációja, a naiv befogadó saját életformájának hű visszfényét láthatta mindenütt. A pop art olyan tükör volt

számára, amelyben jóleső érzéssel látta meg mosolygó és elégedett önmagát.

Tót az absztrakt expresszionistáknak, azaz korábbi önmagának azt üzeni, hogy a művész nem földi isten, a festék nem szentség, az akciók súlytalanok, a gesztusok hiábavalók, a tragikus látásmód önsajnálathoz vezet, míg a pátosz felesleges emelkedettséghez; az esetleges emberibb, mint a szükségszerű; a bánat nem bánat, az öröm nem öröm, az én nem én, a semmi nem semmi. Nem véletlen, (igaz a fentiek fényében semmi esetre sem szükségszerű), hogy az 1995-ös retrospektív kiállításának a címe: *Semmi sem semmi*. A pop arttal szemben művészetével azt demonstrálja, hogy a művészettörténet nem átlátszó médium, hanem nagyon is átláthatatlan, a műalkotások nem azonosak anyagi alapjukkal, hanem a művészet évezredek történetére referálnak, a művész nem földi isten, de nem is a köznapok hőse, a festék bár nem szent, de továbbra is a művész egyik kitüntetett eszköze. Igaz, hogy az akciók és a gesztusok nem változtatják meg a világot, de új perspektívából mutatják az unalomig ismert dolgokat. A humorral átszőtt esetlegesség és ironia megmutatja a világ egy másik arcát, azt ahol a semmi a minden és a minden a semmi: a jelenlét hiánnyal terhes.

## A portré mint (TÓTál)idol

A képzőművészetben, különösen a fénykép feltalálásaig, az egyik leggyakoribb műfaj a portréfestészet volt. E többnyire reprezentációs szándékkal készült műveknél a festők a modelljük külső, testi tulajdonságának megjelenítésén át megpróbálják a személyiségét is megjeleníteni, akár a jellemző arckifejezés, testtartás, póz, környezet stb. ábrázolásával. "Az arcra azonban rányomják bélyegüket az individuum tipikus rezdülései"<sup>130</sup> Ez fokozottan érvényes az önarcképekre, ami mindig is a művészi öntudat, a magas fokú önértékelés megtestesítésének számított, ahogy a középkorban háttérbe szorult művész egyéniségét majd felváltják például Dürer olyannyira öntudatos önarcképei, hogy még Krisztusként is ábrázolja magát. Nem véletlen, hogy a festészet őseként tartják számon Nárcissust.

Az önábrázolások sajátossága, hogy a megfigyelő és a megfigyelt ugyanaz a személy: egyszerre van jelen egy leíró (milyen vagyok?) és egy normatív (milyen szeretnék lenni? mit akarok megtestesíteni?) elem. Ez az önreflexió jól megfigyelhető például a nagyjából hasonló korban készült, mindig visszafogottan elegáns Rubens- és a vidámságát és

---

<sup>130</sup> Simmel: i. m. 78. p.



nyomorát egyaránt elementárisan vállaló Rembrandt-portrékon.

A rendszeresen önreflexiót gyakorló művészekre (pl. Rembrandt, Van Gogh) jellemző, hogy a különböző életkorszakaikban, azaz az életük folyamán szinte folyton megjelenítik magukat.

Velük ellentétben Tót Endre, aki önarcképét még gyakrabban szerepelteti, nem különböző képeit mutatja be (noha több is előfordul), hanem egyetlen kép az, amit mintegy védjegyként használ. Itt nem önelemzésről van szó, hanem önépítésről. Ez az a kép, ami a korától függetlenül leginkább kifejezi, megtestesíti az társadalmi, művészi szerepvállalását. A kép nem festmény, hanem egy spontán készült fényképről kinagyított arc-, pontosabban mellképe.

Örömképeinek állandó szereplője saját maga. Arcképének logójellege és a falat tapétaként beborító mennyisége megidézik Andy Warhol sztárportréit. Marilyn Monroe, Elvis Presley, Jackie Kennedy stb., akiknek nemcsak a külsejük, hanem mimikájuk, gesztusuk is védjeggyé vált a média és Warhol nyomán. Ez a védjegy olyan erős, hogy a képekből készített sorozatokkal, szériajelleggel – több elemző állításával ellentétben – sem veszítenek egyediségükből, sőt akaratlanul emlékezetesek lesznek, csak épp olyan termékekké válnak, mint például a Coca Cola és a Brillo

dobozok. A sztárok különben is úgy működnek, mint a reklámozott termékek. Az újságra, filmre stb. azért kerül valamelyik híresség, hogy azt mégjobban eladja, viszont ezáltal még híresebbé válik. A szociálpszichológusok (E. Aronson, R. Zajonc) tapasztalatai szerint a reklámokat nem szerető, nem figyelő, s abban nem hívő ember vásárláskor mégiscsak a már hallott és ismert márkát választja. Míg Warhol portréinak, sorozatképinek a modelljei a társadalmi és anyagi siker megtestesítői, még az örökké lázadó és a világgal haragban álló, s ép e mítosza miatt híres James Dean is az eladható sztárok közé kerül.

Tót Endre sorozatképeihez használt, már-már logóként funkcionáló fotó megtestesíti Tót egész világhoz való viszonyát, attitűdjét, amia művészi stílusát is adja egyben. S minthogy a "Stílus maga az ember" (Buffon), Danto nyomán érdemes különbséget tennünk a stílus és a modor között. .

Az originalitás elkötelezett hívei szerint egy Cézanne-kép és tökéletes hamisítványa abban különbözik egymástól, hogy az előbbi a valódi, eredeti és értékes, az utóbbi pedig ennek értéktelen mása, még akkor is, ha egyébként megkülönböztethetetlenek egymástól. Danto<sup>131</sup> szellemében azt mondhatjuk, hogy előbbinek egyéni, csak rá jellemző

<sup>131</sup> Danto, Arthur C.: *A közhely színeváltozása*. Budapest, 1996, Enciklopédia Kiadó, 194–201. pp.

stilusa van, míg utóbbi ennek csupán a másolata: nincs stilusa, csak modora. A stilus szerinte veleszületett tehetség, míg a modor tanulható, miközben elismeri, hogy külső megnyilvánulásaik azonosak lehetnek. A bázis- és nem-bázis-ismeretek és cselekedetek megkülönböztetésére alapozza érveit. Egy ismeret akkor nem bázis-ismeret, ha azt, amit tudunk, valami másra, már ismert dologra támaszkodva tudjuk. Cselekedetünk akkor nem bázis-cselekedet, ha *a*-t csak *b*-vel együtt tudjuk csinálni, vagyis *b* nélkül nem lehetne *a*-t megtenni. Danto megidézi Galileit, aki amellett érvelt, hogy mindent tudhatunk, amit Isten, de míg ő közvetlenül, intuitíve rendelkezik ezekkel az ismeretekkel, nekünk következtetéseket kell használnunk. Isten cselekedetei tehát – folytatja Danto – bázis-cselekedetek, vele szemben mi a megfelelő technológia révén juthatunk hasonló tudás birtokába. Szerinte a stilus ilyen bázis-cselekedet, nem szakértelem és hozzáértés eredménye, hanem vele született tehetség, sőt "a stilus maga az ember, ahogyan [...] megszületik"<sup>132</sup>. Véleménye szerint, ha megértjük a stilus és a modor közötti különbséget, akkor valami nagyon fontosat tudunk meg emberi létünkéről. Mivel elfogadja azt a buffoni kijelentést, hogy a *stilus maga az*

---

<sup>132</sup> l.m. 195. p.

ember, úgy véli, ha jobban megértjük a stílus mibenlétét, akkor magához az ember lényegéhez is közelebb férközhetünk. A szakismeretet szembeállítja a tehetséggel, hiszen utóbbinak logikailag adottnak kell lennie, ha elsajátítható volna, akkor nem tehetségnek hívnánk. Tehetséget nem lehet előállítani, csak gondozni. A "szaktudás" és "hozzaértés" demokratikus kifejezések, míg a "tehetség" abszolút mértékben antidemokratikus, a természet tékozló szeszélye. Danto a stílus és a modor elkülönítése során akaratlanul is misztifikálja az előbbit. Az önmagunknak, illetve másoknak történő hiedelemtulajdonítás közötti különbségre építi érvét. Amikor egy adott személy úgy véli, hogy s, akkor hisz is, hogy s igaz. Ez nyilvánul meg abban a nyelvi gyakorlatban, hogy általában nem mondjuk, hogy azt hisszük, hogy s, hanem egyszerűen úgy cselekszünk, mintha s igaz lenne. Lényegi különbség van aközött, hogy s saját hitem, vagy másoknak tulajdonítom. Nem jelenthetem ki ellentmondás nélkül, hogy "azt hiszem, hogy s, de s hamis", a másik személyről viszont nyugodtan állíthatom, hogy "azt hiszi, hogy s, de s hamis"<sup>133</sup>. Amikor a másik meggyőzésére hivatkozom, akkor rá utalok és nem a világra, míg ő meggyőződéseinek

---

<sup>133</sup> I. m. 199. p.

kinyilvánítása során a világról mond valamit, és nem magáról. Danto szerint az imént bemutatott, egyébként széles körben elfogadott, premisszákból az következik, hogy az adott meggyőződések birtokosa számára átlátszóak, és oly módon olvassa általuk a világot, hogy közben őket nem olvassa. Hiedelmei viszont mások számára átlátszatlanok, olvashatóak, de a többiek nem arra használják őket, hogy rajtuk keresztül lássák a világot. Szerinte abban az esetben mégis tudom hiteimet kívülről látni, amikor valaki felhívja rájuk a figyelmemet, vagy az adott hiedelem nem egyeztethető össze a környezetemmel. Véleményem szerint itt semmi másról nincs szó, mint a megértés és az interpretáció közötti különbségtétel összemosásáról. Mások hiedelmei éppen úgy átlátszóak, mint a sajátunk abban az esetben, ha megszokottak, jól illeszkednek az adott nyelvjáték elfogadott szabályaihoz. Interpretációra csak akkor érdemesek, ha valami probléma merül fel, váratlan inkonzisztencia vagy egyéb zavar. A stílus és a modor egyaránt szubsztrátum-semleges<sup>134</sup> mintázat, melyben mintegy testet ölt ezen mintázatokat létrehozó ágens eredetisége vagy az eredetiséget csak szimuláló modora. Ezek a mintázatok publikusak, és nem az eredetiség okai,

---

<sup>134</sup> Dennett, Daniel: *Freedom Evolves*. London, 2003, Penguin, 188-89. pp.

hanem kritériumai. Danto azt állítja, hogy a stílus struktúrája hasonló a személyiség szerkezetéhez, egy adott stílus megismerése nem azonosítható csupán egy bonyolult taxonómiai folyamattal, hanem a személy karakterének, jellemzőinek a feltárásával. A stílussal bíró személy nem képes csak közvetett módon tudatára ébredni annak, hogy miként reprezentálja a dolgokat. Ahhoz, hogy megőrizhesse a stílus kitüntetett szerepét a modorral szemben, Dantonak azt kell feltételeznie, hogy ez a reflexió mindig utólagos, a szokatlan módon reprezentáló elme, csak a többiek vagy a külső világ közvetítésével tudatosíthatja magában eredetiségét. A modor viszont bizonyos előzetesen megtanult szabályok követése, vagyis tanítható, elleshető, paragrafusokba foglalható. Nem nehéz észrevenni, hogy Danto az öntükrözés problematikájának segítségével kísérli meg megvilágítani a stílus és a modor közötti különbséget. A szokatlan módon (eredeti stílusban) reprezentáló elme nem "látja" közvetlenül magát, csak közvetett módon, hasonlóan minden bonyolult és konzisztens rendszerhez. Dantonak tehát elvben igaza van: ahhoz, hogy az én önmagáról alkotott "képe" konzisztens maradjon, a rá vonatkozó igazságok egy részének szükségképpen elérhetetlennek kell lenniük számára. Ahhoz hasonlóan, hogy az arcunkat is csupán a tükörben, vagy mások szemében látjuk, tudatunk



szerkezetét sem vagyunk képesek a tükrözésre használt eszközök nélkül, ha csak részlegesen is, megragadni. Danto szerint a stílus a reprezentáció váratlan, előre nem kiszámítható módjával azonosítható, míg a módor csak azt, szimulálja, ahogy a zseni eredeti módon reprezentál. Az adott rendszer számára önnön stílusa, csak külső rendszerek közvetítéssel válik láthatóvá, de ha az ebből leszűrt szabályok révén próbálja finomítani stílusát, akkor szükségképpen modorossá válik. A stílus ilyen értelemben nem fejleszthető, nem alakítható a kritikai reflexió révén, a kritikus vagy a tanár a valóban eredeti művészekkel (a kreatív erkölcsi döntéseket hozó ágenseket is beleértve) nem képes érdemi módon kommunikálni, csak a modorosakkal. Egyetlen feladat marad számukra, észre kell venniük, ha egy művész vagy diák egyéni módon reprezentál. Danto ezeket az implikációkat természetesen nem fogadná el, hiszen nem illeszkednek a művészetről alkotott anti-esszencialista elképzeléséhez. Elméletének alapvető hibája, hogy a stílust esszencialista módon azonosítja a személyiséggel, és veleszületett tehetségnek tekinti az eredeti reprezentációt.

Visszatérve Tót Endrére, műveinek egyetlen idollá formált szereplője van saját maga. A hetvenes évek elejéről ránk maradt fotóról villog a mosolya mindenütt, s e kép által

nemcsak lélekben örökifjú. A kép kellemes ellentéte a beállított, olykor merevre sikeredett sztárfotóknak. A véletlen elkapott pillanatkép részletének tudatos imágóvá tétele jól jellemzi a tudatosan a véletlenre építő fluxussal kapcsolatot tartó Tótot. A spontaneitást jelzi a szembesítő naptól hunyorgó művész enyhe szélfúttá hajfűrtjének önálló élete. A természeti erők játéka a *szabad* ég alatt, a fogsorvillantó jókedv, a nyitott ingnyak, a szinte vállig érő haj (divattól függetlenül) mindvánvalóvá teszi, hogy nem az otthoni családi kötelezettségek vagy a merev munkahely rabságában nyüglődik, nem kiszolgáltatott kisember a vállalati hierarchia valamely alsó fokán, de nem is a szigorú, nyakkendős, jól fésült, a munkahely sorsát, felelősségét vállán viselő vezető. A kép a lazaság, a szabadság, a csak önmagának kötelezettséget állító művészi szerep metaforája, mely humorával fityiszt mutat mind a társadalmi konvencióknak, mind a pénznek. Nem az elvből lázadók kérlelhetetlen elszántsága, hanem az ösztönösen és kényelemből lázadók könnyed huncutsága sugárzik róla, megtestesítve mindazt, amiért a hatvanas, hetvenes éveket e sorok írója számára is vonzóvá teszi. Míg Cindy Sherman e hetvenes éveket a kor különböző médiákon átszűrődött tipikus női szerepekbe bújva jeleníti meg, rejtőzködő nárcizmusá főleg vizuálisan idézi a korszakot, míg Tót saját

portréjában ennek a korszaknak, s ebből is a vállalható művészi attitűd auráját sugározza. Logó-képén túl számos önarcképe született a Távollévő képek sorozatán belül is. Ezek közül az egyik legszemléletesebb az *Önarckép fehér rózsákkal* (1992).

### **Tükörország Narcissusa**

Az *Önarckép fehér rózsával* című alkotásán az én nincs sehol, nem referál, nem denotál, "az én elvesztése a képzőművészetben" című játék egyik szórakoztató variánsa. Innen csak egy lépés az *ént* a semmivel azonosító sartré-i filozófia, melynek képi manifesztációja Tót Endre *Önarckép fehér rózsákkal* című műve, melyben a művész énje rögzíti saját semmiségét, miközben a cím révén szembesíti a befogadót a művészettörténet azon korszakával, amikor még hittek az *én* szubsztanciális létezésében.<sup>135</sup>

A mű két részből áll. Az alsó kép egy üres téglalapot és az alá írt adatokat ábrázolja. A betű és a kép egymásra utaltságának pontos "ábrázolása", hiszen az írás értelmezi a "képet" és fordítva. A felső kép nem ábrázol semmit, ez tökéletesen ellentmond az alá írt mondatnak, mely

<sup>135</sup> Erre vonatkozóan ld. Panofsky, Erwin: *Az emberi arányok stílustörténete*. Budapest, 1976, Magvető.

egyértelműen azt az információt közli, hogy Tót Endre: *Önarckép fehér rózsákkal* című képét láthatjuk. A felső kép nem denotál csupán önnön téglalapságát példázza, s ha a kifejezést metaforikus példázásnak tekintjük, akkor *Önarckép fehér rózsákkal* nem más mint egy üres kép, mely egy másik képben található" állításhoz jutunk. A kép szerkezete a következő állításhoz hasonlít: "A krétai ezt mondja: »minden krétai hazudik«. "Az *Önarckép fehér rózsákkal* címnek ellentmond, hogy képen nincs semmi, azaz "Nem igaz, hogy *Önarckép fehér rózsákkal*". Az alsó kép két ellentmondó állítást "ábrázol", de mivel az egyik a kép hiányának nyelvivé tételével válik működőképesse, talán nem nyilvánvaló azonnal. Tót kedvenc módszere, hogy a címeket gyakorta az ábrázolt dologra vonatkozó olyan állításokként használja, amelyek paradox viszonyban kerülnek az ábrázolt vagy a cím szerint ábrázolt aturfaktummal.

Eljárása hasonlít Magritte képeihez, akinek például *A dallam* és *a dal* című képen egy pipa látható, ami alá oda van írva, hogy "Ez nem pipa." Az aláírás talán arra akarja felhívni a figyelmet, hogy a pipa képe nem a valóságos pipa, hanem annak két dimenziós reprezentációja. Ugyanakkor a nyelv szokásosan laza használata megengedi azt az értelmezést is, hogy Magritte ezzel azt akarta mondani, hogy "Ez nem a pipa képe." Ebben az esetben a Tót Endre által előidézett

paradoxon egyik ösét látjuk. A képben szereplő felirat és a pipa képe feloldhatatlan ellentmondásban áll egymással. Persze a reprezentáció hasonlóságra épülő elméletének is keményen nekitámad. Tót tette azért radikálisabb (az nem jelenti azt, hogy szebb), mert az ő alkotása egyáltalán nem reprezentál, csupán metaforikusan példáz. Azt fejezi ki hogy az "én" és a rózsák semmik, azaz ábrázolhatatlan, dolgok. Tót alkotása pontos képi kifejezője a Borges által megénekelte láthatatlan rózsának: "Ó, te, egy régi kertben / nyiló bíbor, fehér vagy sárga rózsá, / varázsold múltadat sosem-múlóra / hogy feltündökölhess ebben a versben, / arany-, vér- vagy ivírszínben lobogva, /mint a kezében, láthatatlan rózsá." (Egy rózsá és Milton)

### **A művész mint szendvicsemler**

Tótról művészetének és személyiségének ismerőí gyakran állítják, hogy nárcisztikus, magamutogató az életben és a művészetben egyaránt. Ezt a feltételezést látszólag megerősíti az életműben újra és újra felbukkanó 1974-ben vagy 1975-ben készült, logóként szereplő fotó, mely még a szintén egóművészként tevékenykedő Ben Vautier-re is irritálóan hatott. A világ, benne a művész változik, de

központi hőse, a mosolygós, kócos hippi marad. A kép által előidézett feszültség oka az, hogy egyrészt a valóságos világban mozgó Tót Endréről készült fotó, másrészt a művész által aktualizált lehetséges világ főszereplője, s mint ilyen nem csupán a Tót Endre nevű hús-vér ember reprezentációja, hanem egy korszak, egy életforma metaforikus példázása. Tót nárcisztikus személyisége kívül reked az általa létrehozott világban, hiszen oda valójában csak mentálisan léphetünk be. Egyébként sincs semmi garancia arra, hogy egy nárcisztikus személyiség a nárcizmus legjobb kifejezője.

Az 1979-ben Berlinben megejtett utcai akciók egyik központi szimbóluma Tót hírhedt önarcképe. Az egyiken szendvicsemlerként cipeli virággyerek alteregóját, mely alá a következőket írta: *"Örülök, ha plakáton reklámozhatok."* Egy hasonló akció során hatalmas táblára nagyított képét hordozza a járókelők között. A "befogadók" két alternatíva közül választhatnak: vagy elutasítják mint pihentagyú örültséget vagy hagyják, hogy a mű esztétikai alapállásra kényszerítse őket. Az alaklélektan észlelési kísérlete bizonyítja, hogy a nyúl-kacsa ábrát vagy nyúlnak látjuk vagy kacsának, de egyszerre mindkettőnek soha. Ezért hiú a fluxisták reménye: művészetet szó szerint nem lehet kivinni az utcára, mivel metaforikus. A járókelők jó része hasonlóan



reagál, mint Tót akciójának egyik szemtanúja: "Én meg akkor fogok örülni, ha végre dolgozni fogtok!"<sup>136</sup> A kisebbség viszont művészeti problémával kerül szembe, be kell lépnie Tót tükörországaiba, azaz értelmeznie kell metaforáját.

Abban a szituációban, amikor Tót akcióját interpretációra érdemesnek, azaz lehetséges művészi alkotásnak nyilvánítják, intencionális alapállást vesznek fel vele szemben, Tót akciója a "szerző", tehát az anyagi alapot bizonyos céllal létrehozó alkotó, és az értelmezők együttműködésének eredménye. A művész az általa kreált vagy felhasznált fizikai objektumot a címadás révén preinterpretálja. A szendvicsembert játszó Tót önnön képének reklámozása feletti örömét reklámozza, azaz úgy tesz, mintha ezt akarná eladni. Ez persze szöges ellentétben áll a világra vonatkozó igaz hiteinkkel, azaz "állítása" értelmetlen vagy hamis, bár kétségtelenül meglepő. A megválaszolásra váró kérdés: milyen lehetséges világban lenne igaz Tót művészi gesztusa. Nyilván abban a világban, ahol eladható a belső függetlenség, eredetiség, ahol érdemes a szabadságot hirdetni vagy ahol nem játszik központi szerepet a pénz, ahol "az idő nem pénz, az idő könny". Ez a világ a művészet birodalma, ahol is azt kell

<sup>136</sup> Stauss, Thomas: Tót Endre, az akcióművész. In *Semmi sem semmi*. 18. p.

megvizsgálunk, hogy az alkotó hogyan használja a szimbólumokat, a feltárandó univerzum mennyire sűrű szintaktikailag és szemantikailag, referenciálisan miként funkcionál.<sup>137</sup> Tót, miközben önmaga hippi alteregóját reklámozza, a reklámozás felett érzett örömét is hirdeti. A megfejtésre váró állítás a következő: Tót Endre képzőművész egy szendvicsemler szerepébe bújva önnön boldog alteregójának reklámozása felett érzett örömét hirdeti. A szituáció sokkal rafináltabb, mint az első pillanatban tűnik. Ha egy nyalóka képét hurcolászva kiírná, az "örülök, hogy reklámozhatok" mondatot, akkor eszünkbe sem jutna az eladni kívánt szájpaddás és fogrombolónak tulajdonítani a kijelentést, azaz a szendvicsemler-művész intenciójának tekintenénk. Itt viszont egy vigyorgó fickót látunk, aki a jókedvet demonstrálja, és azt az illúziót kelti, mintha ő lenne az, aki "Örül, hogy plakátokon reklámozhat". Itt a szimbólumhasználat és a reprezentáció furcsaságait aknázza ki a művész. Szimbólumainkat időnként összekeverjük a valósággal, a művészet hipotetikus tereit gyakran aggályok nélkül azonosítjuk a mindennapokkal.

---

<sup>137</sup> vö. Goodman, Nelson: When is art? In *Ways and Worldmaking*. Indianapolis, Indiana, 1987, Hackett Publishing Company.

Tót meghökkentő kijelentése tehát a következő: a művész szendvicsemler. Az állítás azt próbálni elhitetni velünk, hogy a "szendvicsemler" terjedelmének egyik eleme a "művész", azaz vannak olyan művészek pl. Tót Endre, akik szendvicsemlerek. Tót Endre képzőművész metaforikusan példázza a szendvicsemlerséget, ezzel kitágítja a művészetről alkotott korábbi fogalminkat. A művész önnön szabadságát hirdető szendvicsemler, aki művészit lényegének reklámozása feletti örömét próbálja eladni, azaz úgy tesz, mintha nem volna tudatában annak, hogy ez lehetetlen.

Tót Endre "önmutogató" akcióinak tehát két radikálisan elkülöníthető olvasata van. A köznapiság szemüvegén keresztül nézve ésszerűtlenül cselekszik, azaz vagy bolond, vagy bolondozik, de mindenképpen nárcisztikus személyiség, hiszen szemérmetlenül saját képmását mutogatja, mások rovására kíván többlettökét kicsikarni a közös dicséretbankból. Ebben az esetben a valóság torkán fennakadt csontdarab. Az esztétikai alapállással viszonyulók számára egy alternatív tükörvilágból üzenő Narcissus, aki radikálisan különbözik a valóságos világban tevékenykedő énjétől. A kérdés, hogy hol van az én? Azaz, melyik világban: a valóságosban vagy az elképzeltben, esetleg állandóan átszökik a határokon? A kérdésre adott metaforikus válasz

Tót Endre egész életműve, mely tehát az öröm, a "mindenki", a "senki" ("semmi") és az "én" és az közöttük fennálló viszonyokat megragadó vagy eldeformáló szimbólumok metaforikus átlényegítése.

## **Endre & Cindy**

Cindy Sherman "az objektív pluralizmus" hullámán érkezett a művészeti világ fövenyére, mely elmosta a szigorú műkritikushoz, Greenberghez köthető "materialista absztrakciót". "... Wharol Brillo-dobozai óta semmilyen műalkotás nem váltott ki olyan mérvű tudományos érdeklődést, mint Sherman állóképei" (Danto), melyek az ötvenes évek végének, hatvanas évek elejének vizuális valóságán élösködnek.

A hetvenes években készült kimerevített filmkockái révén a tömeg és magaskultúra közé emelt mesterséges fal leomlásának körülményeit vizsgálja. Művészetének alapanyagára saját bevallása szerint, polgártársainak jelentős részéhez hasonlóan, a tévé kitartó bámulása révén tett szert. Tót hotelszobai története éppen a televízió által közvetített látványvilág, a naiv sztorihétséget kielégítő bájkaszni negligálásának akciója, megspékelve a kamerának mint reprezentációs eszköznek ironikus bírálatával. Míg Sherman fotói rájátszanak a naiv befogadók ártatlan szemére is, addig Tót direkt módon kiakasztásukra törekszik, azaz (polgár)pukkasztja őket. Sherman állóképein megjelenő

alakok mindig egy típust képviselnek, azaz átlátszó, identitás nélküli modellként viselkednek, Tót Endre viszont elsődlegesen nem a magányos férfit, a művészt stb. reprezentálja, hanem önnön függetlenségét hirdető *énjét*, aki ki be sétál a valóság és a képzelet világát elválasztó tükörfalon. Tót művészete parafrázisa Lermontov *Korunk* hőségének, amely a nagy ívű életre rendelt de kisszerű körülményei miatt magába zárkozó, egóját látszólag hatalmasra növelő anti-hősök orosz tablójának egyik izgalmas képe. Pecsorin meg van fosztva az értelem cselevés lehetőségétől, lelki energiáit kisszerű konfliktusok és flörtök, olykor párbajok emészti föl. A romantikus toposzokkal Lermontov ironikusan bánik, történetének nincs végső csattanója, a hős élete nem időrendben pereg előttünk, jelleme áttetsző, semmi foszlik a romantikus regényekben általában erős kontúrokkal megrajzolt *ént*. Tót szerint korunk hőse az önmaga vigyorgó képét szendvicsemszerűen reklámozó, a meg nem festett képeit arcrebberés nélkül kiállító művész, aki a minden eredeti törekvést elnyomó Kádár-rendszerben a zérók és a nullák révén, kialakított egy művészileg is működő túlélési stratégiát.

A két művész eltérő módszerének érzékeltetése érdekében érdemes eljátszani azzal a gondolattal, hogy Sherman



*Untitled Film Still No. 13*, 1978 képének női főszereplője, és az *Örülök, hogy pecsételhetek* (pecsételés Cosey Fanni Tutti fenekén), 1976, London, férfi akcióhőse találkozik egymással a fikció birodalmában. Vessük "kantekintetünket" Sherman 13. sz. című nélküli állóképre, ahol "szőke bestiaként", orosz tábornokokat megszegyenítve, kidüllesztett mellkassal pipiskedik egy művészet- és filmtörténeti könyvekkel megrakott könyvespolc előtt..."helyes szőke volt, a haja örvénylő aranyvíz, homályos kék szeme kerekre nyílt, pedig akármilyen aranyos kis szőkének látszott, buta volt feneketlenül, és borzalmas húzások teltek tőle." (Kerouac: Úton)

Az *Örülök, hogy pecsételhetek* (Pecsételés Cosey Fanny Tutti fenekén) feltűnő meztelen női testnek nincs erotikus sugárzása. Sherman a művész egy olyan nőt alakít, aki számára a művészet csupán ürügy: a könyv státusszimbólum, amibe a társadalmi ranglétra egy bizonyos fokán illendő belelapozgatni. Ha nem állna jól neki, valószínűleg nem nyúlna értet, hanem megkérne valakit. Mozdulatai látszólag a potenciálisan vagy valóban jelenlévő férfiaknak szólnak, igazából önnön nárcizmusának foglyaként pipiskedik a képzeletbeli tükör előtt. Saját partikuláris lényének olyan jelentőséget tulajdonít, mintha alakítása túlmutatna a férfiak sztereotípiákra vadászó

radarszemén. Sherman feminizmusa azért hiteles, mert az általa ábrázolt üresfejű cicababán át közvetett módon adja tudtunkra, hogy ő, a női művész nevetségesnek és kifigurázandónak tartja az efféle nárcisztikus dorombolásokat. Cindy Sherman az a "rejtőzködő istennő", aki leleplezi kíváncsiságunk felkeltésének banális eszközeit. Aki látszólag a "denveri bikák" szeméhez passzintja önmagát, miközben kielégíti a négyszemű egyetemisták iróniába hajló igényeit is. Sherman hetvenes években készült állóképei és Tót pecsét- és utcai akciói egy posztmodern énkép kellékei, amelyek szembesítenek saját öné/beszéléseinkkel. Műveik segítenek abban, hogy énléírásaink gazdagítására törekvő esztétákká váljunk, akik elsősorban nem az "általános emberi értékeket" keresik magukban, habár kellő iróniával és morális reflexióval figyelik saját esetlegességüket, éngazdagodásukat is. Mindkettejük művészete azt sugallja, mindössze abban vagyunk azonosak, s ez különbözőségünk záloga, hogy hiányzik a szubsztanciális értelemben vett énünk. Művészi tevékenységük egymás kiegészítője: míg Tót gyakorlatilag ugyanazt a képét pecsételi mindenhova és hordozza keresztül-kasul Európa különböző városain, addig Sherman a teátrálisan megkomponált, fikcionális terekben más és más

szerepeket alakít, melyek egyaránt a jól ismert filmek világán élösködnek.

Ha Tót által alakított pecsétakció hős Sherman antihősnőjét megpróbálná rávenni, hogy mezítelen fenekére pecsételhessen, és ezt egy fotón megörökítsék a művészetkedvelő közönség számára, biztos visszautasításban részesülne. Cosey Fanni Tutti azért jó alanya a pecsétakciónak, mert az underground és a pornográfia határán egyensúlyozó alakja ellenáll mindenféle misztifikációnak. Nem próbálja az intelligens középosztálybeli lány képzetét kelteni, akinek - miközben eljuttatja az intellektuális örömökre és a művészet általi kielégülésre vágyó hölgy szerepét - legfőbb célja saját testének fétiszizálása. Látszólag értelmetlen dolog egy fikciót (Sherman állóképet) és Tót akciójának fényképét összehasonlítani, illetve egy elképzelt világban egyesíteni. Valójában, mint annyiszor Tót Endre művészetében, a látszat csal, hiszen az általa elkövetett pecsételés is fikció. A mindennapi életben senkinek sem jut eszébe, hogy a kedvese, vagy esetleg idegen nők fenekére pecsételjen. A szokatlan cselekvés révén ki akar fejezni valamit, azaz metaforikusan példáját adja a pecsételésnek. A pecsét az adott (Kádár) rendszer jogi és jogtalan procedúráinak ad hivatalos legitimációt, a hatalom jele, mellyel engedélyezi

vagy nem az általa irányított eseményeket stb. A mindig alulfizetett hivatalnok, miközben fásult belenyugvással, az általa kezelt iratok, s a bennük manifesztálódó emberi sorsok iránti maximális közönnyel nyomja egyik pecsétet a másik után. A pecsét tehát a bürokrácia diszkrét bájának, általában esztétikai szempontoknak fittyet hányva, minden emberi vonást nélkülöző tárgyasulása. Tót pecsétjén pedig egy ember vigyorg, aki boldog, hogy pecsételhet, illetve őt egy női fenékre nyomhatja önön (a hatalom képébe vigyorgó) szabadságát.

Míg Tót Endre mindig a kifejezni kívánt metafora egyik elmének tekinthető, addig Sherman vállalja a modell olykor hálátlan szerepét. A modell abban különbözik a metaforától, hogy átlátszó, identitás nélküli tárgy, amely valami tőle független dolgot jelenít meg. A metaforikus ábrázolás során "a tárgy mindvégig megőrzi identitását, és mint olyat ismerjük fel: pl. Saskia Virág-istennőként."<sup>138</sup> Rembrandt Saskiája nem alakul át Virág-istennővé, csupán átveszi attribútumait. A befogadó feladata az, hogy "Saskiát" és a "Virág-istennőt" metaforává egyesítő tulajdonságokat megtalálja. Míg Tót Endre teljes metaforákat hoz létre, azaz mindig jelen van, addig Sherman gyakran áttetsző médiummá válik, hiszen

<sup>138</sup> Danto, Arthur C.: *A közhely színeváltozása*. Budapest, 1996, Enciklopédia Kiadó, 164.p.

gyakran az ábrázolt személy mögé bújik. Ha Cindy Shermanre mint modellre gondolunk, és megpróbáljuk becserkészni a közte és fotói között húzódó tulajdonság-erdőt, akkor izgalmas vadászterületre érkezünk. Tótnál viszont az általa alakított akcióhős ő maga, ami arra csábíthatja a naiv befogadót, hogy azonosítsa a valóság terében mozgó hús-vér Tót Endrével. Cindy Sherman hőseinek gyakori alapanyaga saját kevésbé vagy jobban átváltoztatott teste, arca, azaz a sokféle látványban állandón ott rejtőzködő ovidiuszi *énje*. Tót főszereplője viszont az állandóan változó körülményeknek fittyet hányva az marad, aki volt: az össze lehetséges határon útleveél nélkül átlépő vigyorgó hippi. A különféle szituációkban egyaránt kedélyesen nevetgélő hős eltakarja az én emócióit, valódi hitei és vágyait esetleges fájdalmait. A nevetés álarca mögött bujkáló egó csak a befogadó komoly erőfeszítése révén rekonstruálható.

Legalább három színeváltozásra van módja éppeni közönségének: egyrészt azonosulhat Sherman aktuális szerepével: XY autóstopos nőként (48. sz. *cím nélküli állókép*), másrészt magával Cindy Shermannel: XY "átváltozóművészként", s ha szintéziskedvelő, akkor mindkettővel egyszerre: XY Cindy Shermanként, aki éppen autóstoppusként áll az általa fotózott állóképen. Utóbbi

esetben identitásunk megőrzése mellett eggyé válhatunk a 20. század végének egyik lehetséges művész(et)- és élet-paradigmájával. Az esetlegességtől való megtisztulás purizmusa helyett Sherman célja, hogy "minél több lehetőséget megragadjunk, hogy folyamatosan tanuljunk, hogy teljesen átadjuk magunkat a kíváncsiságnak, és úgy végezzük, hogy számoltunk a múlt és jövő minden lehetőségével." (Rorty) Állóképei révén arra keresi a választ, hogy hol húzódik a választóvonal hamis és valódi metaforáink között. A megoldás, hasonlóan a művészetre irányuló egyéb kérdésekhez, csupán egy önmagát kifigurázó esetleges, bár koránt sem szellemtelen, gesztus lehet: Cindy Sherman azt mondja, hogy minden Cindy Sherman hazudik!?



## GOOD BYE!

A Műcsarnokban (1995) rendezett retrospektív kiállításának katalógusa az életműre művészi módon reflektáló artefaktum, mivel maga a művész szerkesztette. Első lapjának jobb felső sarkában a Tót metaforikus logója alatt (mely egy az életműben állandóan felbukkanó önarcfotó) a következő ajánlás található: "*Gladly dedicated to everybody nobody and me*". A katalógus utolsó fejezeté elé (melyben művészkönyveinek [világ]válogatott fedőlapfotóit gyűjtötte egybe) a következőket írta: "Valamennyi könyven első lapjára odaírhattam volna: »*Örömmel dedikálom mindenkinek, senkinek és magamnak.*«" A fenti kijelentésből következően a művész szerint az "emberek" a "mindenkivel", a "senkivel" és az "énnel" jelölhető halmaz elemei. Nietzsche az *Így szólott Zarathustra* című könyvét köztudomásúlag "mindenkinek és senkinek" ajánlotta, azaz Tót Endre nem tett mást, mint a nietzcshei ajánláshoz (az intuíció pillanatragasztójával) hozzátapasztott egy ént. E három fogalom az életmű értelmezésében fontos szerepet játszik, ezért érdemes analizálni őket. Nietzsche Zarathustrájában metaforák és hasonlatok révén éleszti újjá, majd rombolja le

ismét a művészet és az emberi létezés szakralitását. A prófétai hangütés állandóan váltakozik a küldetéstudatra ironikusan reflektáló szólammal. A mű főhőse nem Zarathustra, hanem az olvasó, aki egyszerre senki és mindenki. A látszólagos ellentmondás könnyedén feloldható. A könyv mindenkire szól, hiszen mindenkinek meg kell haladnia az embert és emberfelettivé kell válnia. "Őket szeretem, akik nem tudnak élni, csak letűnőkként, mert ők az általmenők. Szeretem a nagy megvetőket, mert ők a nagy hódolók, a vágy nyilai a túlsó part felé."<sup>139</sup>

A jelen helyzetben viszont senkihez sem szólhat, mivel a reménybeli olvasóknak mindezidáig nem sikerült kikecmeregniük a banalitás és a köznapiság útvesztőiből. Nietzsche egyáltalán nem vállalhat semmiféle garanciát, hogy a felemelkedésből nem lesz ikaruszi zuhanás, csupán reméli, hogy a prófétai szavai meghallgatásra találnak, miközben hozzáteszi, hogy mindenki süket, azaz senki sem hallja, érti szavait. A fölemelkedés paradoxona iróniára és pátosra kényszeríti az író, hiszen aki értené, annak már nem kellene igéi, viszont, akiknek szükségük volna rá,

---

<sup>139</sup> Nietzsche, Friedrich: Így szólott Zarathustra. In *Friedrich Nietzsche válogatott írásai* (ford. Szabó Ede).

Budapest, 1984, Gondolat, 227. p.

azoknak nem jut el a tudatáig. Nietzsche a felemelkedés útját a szellem három átváltozása révén ábrázolja.

A tevé "letérdel...és azt akarja, hogy jól fölmálhazzák."<sup>140</sup> A szellem második stádiuma az oroszlan, aki "szabadságot akar zsákmányolni magának, és úr akar lenni a saját sivatagában"<sup>141</sup>. Az oroszlan az új értékek létrehozását lehetővé tevő szabadság megszállottja, de csak a gyermekké vált szellem képes önnön sivataga fölé emelkedni. Az oroszlan szétmarcangolja a kötelesség rabszolgáinak őreit, hogy aztán gyermek lehessen. "Ártatlanság a gyermek és feledés, újakezdés ő és játék, magától gördülő kerék, első mozdulat, szent igenlés."<sup>142</sup> Tót Endre egy vele készült interjúban kiemeli, hogy egyik legfontosabb tulajdonsága – műveinek intellektuális fenéksúlya ellenére – a huncutság és a naivitás: "Ebből a szempontból is hasonló talán az alkatom Benéhez. mind a kettőnkben van valami – talán ezt hangsúlyoznám –, valami a gyermekből. Bennél is tapasztaltam, hogy olyan hihetetlen sok színben játszik, hogy egészen gyerekes tud lenni, és pillanatok alatt pont az ellenkezője."<sup>143</sup>

---

<sup>140</sup> I. m. 232. p.

<sup>141</sup> I. m. 233. p.

<sup>142</sup> I. m. 234. p.

<sup>143</sup> TÓTAIJOYS. Tót Endrével beszélget Hajdu István. *Balkon*, 1995/ 6-7-8, 18. p.

Tót Endre a nietzschei gyermeki szellem megtestesítője, azért ajánlja örömmel mindenkinek és senkinek művét, amiért Nietzsche reméli, hogy vannak huncut és naiv befogadók, aki képesek betörni művészetének metaforaajtáját, és saját korábbi hiteiket konfrontálva a művész-gyermek objektivált álmaival megváltoztatják életüket, azaz gyermekké válnak. Tót (pontosabban a művei révén konstituált alkotó) azért ajánlja boldogan "mindenkinek és senkinek", mert tudja, hogy a művészi alkotások, akár az individuumok, eredetiségüket, azaz értéküket nem az általuk kiváltott hatásnak köszönhetik. Sőt a művészet célja elsődlegesen nem az, hogy holtra-elevenre egyaránt hasson, hanem, hogy egy új hipotetikus világot nyisson meg eredeti metaforái segítségével. Ilyen felfogásban az alkotások nem csupán az öröm, hanem megismerés eszközei is, olyan dolgokról lebbentik fel a fátylat, amelyekről szó szerint hallgatni kell, de a metaforák révén megmutatkoznak számunkra. A művésznek olyan öntörvényű világok létrehozására kell törekednie, amiket még mások nem fedeztek fel, azaz Tót szavaival be kell állni a sorba. Szerinte a művész elsősorban magának alkot és csak másodsorban mindenkinek és senkinek.

Tót művészete parafrázisa Lermontov *Korunk hőséneke*, amely a nagy ivű életre rendelt, de kisszerű körülményei

miatt magába záródó, egóját látszólag hatalmasra növelő anti-hősök orosz tablójának egyik izgalmas képe. Pecsorin meg van fosztva az értelmes cselekvés lehetőségétől, lelki energiáit kisszerű konfliktusok és flörtök, olykor párbajok emésztik föl. A romantikus toposzokkal Lermontov ironikusan bánik, történetének nincs végső csattanója, a hős élete nem időrendben pereg előttünk, jelleme áttetsző, semmi foszlik a romantikus regényekben általában erős kontúrokkal megrajzolt ént. Tót szerint korunk hőse az önmaga vigyorgó képét szendvicsemberként reklámozó, a meg nem festett képeit arcrebbenés nélkül kiállító művész, aki a minden eredeti törekvést elnyomó Kádár-rendszerben a zérók és a nullák révén, kialakított egy művészileg is működő túlélési stratégiát.

A hatvanas években induló konceptualizmus a kommunikációt zárt modellek révén kívánta rekonstruálni, ezáltal értelmezni. Az angol-amerikai Art & Language csoportosulás (Baldwin, Bainbridge, Hurrell) szisztematikus vizsgálódásaival szemben Tót konceptuális alkotásai szellemes nyelvi játékok (lásd *Sexy Rain*) révén igyekeznek (illegálisan) átlépni a nyelvjátékok közötti határokat, azaz univerzuma művészetileg nyitott. Alkotásait összeköti a közhelyeket, a banális helyzeteket és a megszokott látványokat átváltoztató technika, azaz a művészet végét

hirdető művészet önreflexiójából születő művészet: a jelenléttel terhes hiány.

Bár Tót (akár Szókratész) csak azt tudja, hogy nem tud semmit, a "Semmi sem semmi" mellett konzekvensen kitart.

A szabadság enyhe mámorának problematikus voltát

TOTálisan átérző művész, aki metagag-jeivel rámutat az

emberiség nagy elbeszéléseinek, fundamentális érveinek,

szokásos nyelv- és képhasználatának kimerülésére, örömei

elfedik a végső megoldás hiányából fakadó sebeket.

Tananyag nélküli művész, aki akaratlanul is tanítványai

elméjébe csempészi az "Örülök, ha szomorú vagyok"

mélységesen felszínes, vagy felszínesen mélységes

pesszimizmusát.<sup>144</sup>



## ELTÁRSZATI ALFÜGGELÉK

1927. Székelyi János
1928. Hódmezővásárhelyi János
- 1929-30. Hódmezővásárhelyi János és Hódmezővásárhelyi János
1930. Hódmezővásárhelyi János
1931. Hódmezővásárhelyi János és Hódmezővásárhelyi János
- 1932-33. Hódmezővásárhelyi János
1934. Hódmezővásárhelyi János és Hódmezővásárhelyi János
- 1935-36. Hódmezővásárhelyi János és Hódmezővásárhelyi János
- 1937-38. Hódmezővásárhelyi János és Hódmezővásárhelyi János
- 1939-40. Hódmezővásárhelyi János és Hódmezővásárhelyi János
- 1941-42. Hódmezővásárhelyi János és Hódmezővásárhelyi János
- 1943-44. Hódmezővásárhelyi János és Hódmezővásárhelyi János
- 1945-46. Hódmezővásárhelyi János és Hódmezővásárhelyi János
- 1947-48. Hódmezővásárhelyi János és Hódmezővásárhelyi János
- 1949-50. Hódmezővásárhelyi János és Hódmezővásárhelyi János
- 1951-52. Hódmezővásárhelyi János és Hódmezővásárhelyi János
- 1953-54. Hódmezővásárhelyi János és Hódmezővásárhelyi János
- 1955-56. Hódmezővásárhelyi János és Hódmezővásárhelyi János
- 1957-58. Hódmezővásárhelyi János és Hódmezővásárhelyi János
- 1959-60. Hódmezővásárhelyi János és Hódmezővásárhelyi János
- 1961-62. Hódmezővásárhelyi János és Hódmezővásárhelyi János
- 1963-64. Hódmezővásárhelyi János és Hódmezővásárhelyi János
- 1965-66. Hódmezővásárhelyi János és Hódmezővásárhelyi János
- 1967-68. Hódmezővásárhelyi János és Hódmezővásárhelyi János
- 1969-70. Hódmezővásárhelyi János és Hódmezővásárhelyi János
- 1971-72. Hódmezővásárhelyi János és Hódmezővásárhelyi János
- 1973-74. Hódmezővásárhelyi János és Hódmezővásárhelyi János
- 1975-76. Hódmezővásárhelyi János és Hódmezővásárhelyi János
- 1977-78. Hódmezővásárhelyi János és Hódmezővásárhelyi János
- 1979-80. Hódmezővásárhelyi János és Hódmezővásárhelyi János
- 1981-82. Hódmezővásárhelyi János és Hódmezővásárhelyi János
- 1983-84. Hódmezővásárhelyi János és Hódmezővásárhelyi János
- 1985-86. Hódmezővásárhelyi János és Hódmezővásárhelyi János
- 1987-88. Hódmezővásárhelyi János és Hódmezővásárhelyi János
- 1989-90. Hódmezővásárhelyi János és Hódmezővásárhelyi János
- 1991-92. Hódmezővásárhelyi János és Hódmezővásárhelyi János
- 1993-94. Hódmezővásárhelyi János és Hódmezővásárhelyi János
- 1995-96. Hódmezővásárhelyi János és Hódmezővásárhelyi János
- 1997-98. Hódmezővásárhelyi János és Hódmezővásárhelyi János
- 1999-00. Hódmezővásárhelyi János és Hódmezővásárhelyi János

## ÉLETRAJZI ADATOK

- 1937 Született Sümegen.
- 1956 Budapestre költözik.
- 1959–65 Tanulmányait az Iparművészeti Főiskola murális szakán folytatja.
- 1962 Először próbálkozik informel festéssel.
- 1963 Szoros barátságának kezdete Korniss Dezsővel.
- 1963–64 Színes kalligráfiák.
- 1965 Lírai absztrakt festmények („Fehér képek”), angyalföldi naplórajzok.
- 1966–67 Kollázsok, átfestett kollázsfestmények, kínai tusrajzok és festmények (először kiállítva 1968-ban a szentendrei Ferenczy Károly Múzeumban).
- 1967–70 Gyorsan változó stílusokon át elérkezik a minimal arthoz (négy akrilképből álló „magyar trikolorok”).
- 1970–71 A radikális változás évei:
- Elszakadás a festészettől („*Meg nem festett képeim*”).
- A konceptuális művészet felé fordul, „*Nothing*”, „*Rains*”, „*Gladness*” és „*Zer0*” ideák születése, amelyekkel közel másfél évtizeden át dolgozik.
- Az első „artist's book” (művészkönyve)

- 1974 „*Nothing ain't Nothing*” (*Semmi sem semmi*).
- Az első gumibélyegző: „*I'm glad if I can stamp*” (Örülök, ha pecsételhetek).
- 1975 1971 Az első mail art darabok.
- Levelezés kezdete a nemzetközi avantgárd ismert művészeivel.
- A Párizsi Biennálén először mutatják be konceptuális munkáit.
- Ezután nemzetközi kiállítások rendszeres szereplője
- (J. M. Poinso: *Mail Art – Communication – A Distance – Concept* című 1971-ben megjelent könyvében publikált munkái az elsők közé tartoznak Európában a mail art történetében).
- 1977 1971–74 Nem tradicionális médiumok feltűnése munkáiban: távirat, képeslap, T-shirt, újsághirdetés („zér0-szövegek”), gumibélyegző, xerox, írógép, 8 mm-es film stb., a későbbi években (1974–79): bélyeg, kazetta, plakát, 16 mm-es film, videó, villanyújság (Nyugat-Berlin, Kurfürstendamm), graffiti, transzparens.
- 1972 A kölni DuMont Kiadó *Aktuelle Kunst in Osteuropa* című könyvében megjelent munkáját a kritikusok az első kelet-európai koncept műnek tartják.
- 1973 Az első nyilvános akció a Blackburni Múzeumban („*I'm glad if I can type zer0s*”), három hónapos nyugat-európai tartózkodása alatt hosszabb időt tölt Párizsban.

- 1974 –78 Díjat nyer Wrocławban az I. és II. International Triennale of Drawing kiállításon (díjazott rajzait a lódzi Modern Múzeum és a varsói Nemzeti Múzeum vásárolja meg).
- 1975 A svájci Howeg Kiadónál megjelenik Zero-Post bélyegive, amelyet az egyik első „művészbélyegnek” tartanak a nemzetközi mail art történetében.
- 1976 A Balázs Béla Filmstúdióban (1972) készített „Örülök, ha...” című filmjét sikerrel mutatják be a belgrádi Expanded Media Festivalon.
- Újabb utazás Gdanskba az F. A. R. T. fesztiválra (a 70-es évektől kapcsolatban áll a lengyel avantgárd képviselőivel), ezt az év végén egy egyéni kiállítás és egy háromnapos „Zerogépelési akció” követi a poznani Galéria Akkumulatoryban.
- 1977 John Armleder meghívására fél évet tölt Genfben és számos nyugat-európai országban, külföldi tartózkodása alatt sok jelentős avantgárd művésszel találkozik, Genfben a Galerie Ecart filmre veszi „örömakcióját” a genfi belvárosban, később hasonló akciók Amszterdamban, Párizsban, Nyugat-Berlinben, Kölnben stb. Legkorábbi konceptuális munkája (1970) megjelenik A. B. Olivának az európai és amerikai avantgádról írt könyvében (Deco Press, Milánó).
- 1978 –79 DAAD-ösztöndíjat kap Nyugat-Berlinbe (berlini tartózkodása alatt egyéni kiállítás a világhírű René Block Galériában).
- A DAAD filmre veszi „TÓTaIJOYS” utcai akcióját, és könyvet jelentet meg erről, több projektben együtt dolgozik Ben Vautier-vel.

- 1979 Először rajzol a falra kiállítási termekben („Örömrajok”, DAAD Galerie, Nyugat-Berlin), a 80-as évek elején Hágában, Lundban (Svédország), Amszterdamban, Kölnben, Kasselben, New Yorkban készít falrajzokat galériákban, múzeumokban és művészeti intézetekben.
- A lisszaboni International Shown díjat nyer.
- 1980 Lisszabonba utazik, az ottani National Gallery egyéni kiállítást tervez vele 1981-re (a tervezett kiállítás meghiúsul, mivel a galériát 1980-ban tűzvész pusztítja el), tizenöt hónapos nyugat-berlini tartózkodás után Kölnbe költözik, a Stedelijk Múzeum meghívja három hónapra Amszterdamba.
- 1981 A nyugat-berlini Rainer Verlag kiadja két könyvét a frankfurti könyvvásárra (Very Special Drawings, Book of an Extremely Glad Artist).
- 1982 Első utazás New Yorkba, falrajzok az Artists’ Space nemzetközi kiállításán. A nyugat-berlini Nationalgalerie megvásárolja 15 darabból álló konceptuális munkáját.
- 1983 Konceptuális falrajzok a kasseli Museum Fridericianumban, az Internationales Künstlergremium kiállítása keretében.
- 1984 Több művészkönyvét bemutatják Párizsban, a Centre G. Pompidouban (Livres d’ Artistes), a műfaj eddigi legfontosabb retrospektív kiállításán.
- 1987 Újra visszatér a festészethez, munkái az elmúlt másfél évtized konceptuális gondolatainak vizuális folytatását jelentik, új, konceptuális festészet kialakításán dolgozik.
- 1988 Új festményeinek első bemutatása Kölnben.

1989 A budapesti Kiscelli Múzeum retrospektív kiállítást rendez korai informel (1963–1968) munkáiból.

1990 Egyéves ösztöndíj a Kunstfonds e. V-től (Bonn).

1991 Die abwesenden Bilderből kabinetkiállítás a kölni Kunstvereinben, Martin Kippenbergerrel. Felveszi a német állampolgárságot.

1992 Megjelenik Joys (1972–93) videokazettája az IL kiadásában. A 12 darabot tartalmazó kazetta a 70-es évek ideáinak újrafeldolgozása videóra.

A Szombathelyi Képtár első ízben mutatja be konceptuális munkáit (TÓTAlZEROS) Magyarországon. A múzeumi kiállítás keretében a város főterének villanyújságát művészeti médiumként használja egy héten át. A villanyújságon szüntelenül ismétlődő szöveg botrányt kelt a városban. Egy forgalmas utca falára utcatáblát helyez el: TÓT ENDRE UTCA, 0. kerület, a házak sorszámozása 0-tól 0-ig. A tábla felszerelését az önkormányzat engedélyezte, később a lakosság tiltakozására leszereltette.

1993 Korai konceptuális munkáinak kiállítása a Fluxbritannica – Aspects of Fluxus Movement, 1962–73 a londoni Tate Galleryben.

Az Institut für Auslandsbeziehungen (ifa) megvásárolja 17 munkáját a Fluxus in Deutschland, 1962–94 nemzetközi vándorkiállításra.

1994 A párizsi Musée de la Post számos korai mail art munkáját mutatja be, többek között a londoni Tate Gallery gyűjteményéből kölcsönzött műveket.



1995 Első nagyszabású retrospektív (1965–95) kiállítása a Műcsarnok kilenc termében. A *Fluxus in Deutschland 1962–94* című világkörüli vándorkiállításon 17 munkája szerepel – mint egyetlen Kelet-Európából származó művész, a cseh Milan Knížak mellett.

1999 Kiállítják a *Dada-Messe in Berlin* (1989) nagyméretű munkáját a Kölni Museum Ludwigban, a Sammlung Speck világhírű gyűjteményének kiállításán. A kiállítás recenziójában A. Haase „felforgatónak és forradalmárnak” nevezi munkáját Joseph Benys mellett.

2001 A kölni Museum Ludwig átfogó kiállításon mutatja be a *Távollévő képeket*.

A tárlat hangsúlyos pontja: Modigliani és Picasso eredeti képei közvetlen szomszédságába akasztja saját verzióját, a klasszikusok „távollévő képét”. Úgyszintén a kiállítás tartama alatt a Wallraf – Richartz – Museumban függ munkája.

2000 „TÓTaIJOYS” zer0-munkái a 50 Jahre Kunst aus Mittel-Európa 1949–1999 című kiállításon a bécsi Museum Moderner Kunst Stiptung Ludwig. Ugyanabban az évben a kiállítás (szintén) bemutatva Budapesten, a Kortárs Művészeti Múzeum – Ludwig Múzeumban.

The Art of Eastern Europe in Dialogue with West (From the 1960s to the Present) c. kiállításon bemutatják 16 darabos TÓTaIZer0s szériáját a ljubljana Modern Múzeumban. A kiállított munkáit a múzeum megvásárolja.

A Londoni Whitechapel Art Gallery a Protest & Survive kiállítás megnyitójának napján utcai demonstrációt szervez a galéria bejárata

előtt: „We are glad it we can demonstrate.” A nemzetközi kiállításon  
 1976 genfi utcai akció fotódokumentációi szerepelnek, a Protest &  
 Survive keretében megismétli 1976-os utcai akcióját számos  
 részvevővel London utcáin.

2000–2001 A kölni Museum Ludwig kiállítja az állandó kiállításán egy Távollevő  
 képét.

2002 Dada Messe in Berlin és a Golgota képeit állítják ki Karlsruheban az  
 Iconoclash. Jeuseits der Bilderkriege c. nemzetközi kiállításon.

2003 Megjelenik a róla szóló monográfia (Bordács Andrea – Kollár József –  
 Sinkovits Péter: Tót Endre)

Egyéni kiállítása korai kalligráfiáiból Székesfehérvárott.

Retrospektív kiállítása a kölni Berndt Galériában.

2004 Korai műveiből kiállítása Győrben.

## EGYÉNI KIÁLLÍTÁSOK (válogatás)

- 1966      Építők Műszaki Klubja, Bp.
- 1968      Ferenczy Károly Múzeum, Szentendre
- 1969      KFKI Klubja, Bp.  
Mednyánszky Galéria, Bp.
- 1972      Ferencvárosi Pincetárlat, Bp.  
Galeria Adres, Łódź  
Fluxus West, San Diego, vándorkiállítás Kaliforniában
- 1974      Studentenhaus, Graz  
Galerie Ecart, Genf
- 1975      Retrospektív kiállítás, Israel Museum, Jeruzsálem  
Galerie St. Petri, Lund  
Galeria Akkumulatory, Poznań
- 1976      Galerie Inge Baecker, Bochum  
Galerie „A”, Amszterdam  
Galerie Ecart, Genf
- 1977      Galerie Bama, Párizs
- 1978      Studio 16/e, Torino  
Galerie „A”, Amszterdam  
Galleri Suburgata, Reykjavík
- 1979      Galerie René Block, Ny-Berlin

- Galerie „A“, Amszterdam
- Galerie St. Petri, Lund
- Art Something, Amszterdam
- 1980 Galerie Magers, Bonn
- Galerie Orez Mobiel, Hága
- Stempelplaats, Amszterdam
- 1981 Artothek, Köln
- 1983 Galerie für Visuelle Erlebnisse, Cremlingen
- 1984 Kunstraum Kunold str. 34., Kassel
- 1987 Ausstellungsraum Edition Hundertmark, Köln
- 1989 Kiscelli Múzeum, Bp.
- Galerie Alfred Kern, Köln
- 1990 Galerie Symbol, Köln
- 1991 Galerie Ucher, Köln
- Kölnischer Kunstverein, Köln
- 1992 Galerie Berndt, Köln
- 1993 Galerie Wassermann, München
- Szombathelyi Képtár, Szombathely
- Artpool, Bp.
- 1994 Galerie Paszti-Bott, Köln
- 1995 Semmi sem semmi (retrospektív), Múcsarnok, Bp.
- Stamp Art Gallery, San Francisco
- 1997 Gelerie Hundertmark, Köln
- Fabrik Café, Köln

- 1998 Verlag IL/ASA-European, Köln  
Az Őszi Fesztivál keretében felavatják első nyilvános munkáját az Artpool Galéria előtt. A járdába épített bronztablát (Örülök, hogy itt állhattam) 1999-ben ellopják.
- 1999 Who's Afraid of Nothing? Abwesende  
Bilder/Absent Pictures, Museum Ludwig, Köln  
Nem félünk a semmitől (sic!), Kortárs Művészeti Múzeum – Ludwig Múzeum, Bp.  
Éljen a szerelem!, Szinyei Szalon, Bp.
- 2000 Es lebe die Liebe, Schöder und Dörr Galerie, Köln  
Galerie Delank, Köln  
Galerie Foth, Freiburg
- 2002–03 Positions of Conceptual Art, with Gilbert & George,  
J. Nechvatal, Galerie Berndt, Köln
- 2002 Hommage to Vostell, Galerie Inge Baecker, Köln
- 2003 Székesfehérvárott kiállítás a korai kalligráfiáiból.  
Retrospektív kiállítása a kölni Galerie Berndtben
- 2004 Korai műveiből kiállítás Győrben.

## ÍRÁSOS TEREK ÉS FALRAJZOK – egyéni és csoportos

kiállítások keretében

1973 Galerie Adres, Łódź (E)

1978 DAAD Galerie, Ny-Berlin (CS)

1979 Galerie René Block, Ny-Berlin (E)

Galerie „A”, Amszterdam (E)

Galerie St. Petri, Lund (E)

1980 Galerie Orez Mobiel, Hága (E)

1982 Artists’ Space, New York (CS)

Kunstraum Kunold str. 34., Kassel (E)

1984 Museum Fridericianum, Kassel (CS)

1974 1984 Kunstraum Kunold str. 34., Kassel (E)

1986 Fabrikhalle („Stadtkunst”), Köln-Ehrenfeld (CS)

1987 Ausstellungsraum Edition Hundertmark, Köln (E)

Osteuropaisches Kultur- und Bildungszentrum, Köln (CS)



## AKCIÓK

- 1972 I'm glad if I can stamp in Warsaw too, Galeria Foksal, Varsó
- 1973 After 1/2 a minute I shall say something, Galeria Adres, Łódź
- TV by E.T., Galeria Adres, Łódź
- I'm glad if I can type zer0s, FLUXshoe, Blackburn Museum,  
Blackburn
- I'm glad if I can stamp, FLUXshoe, Blackburn Museum,  
Blackburn
- FLUX-TV, FLUXshoe, Blackburn Museum, Blackburn
- FLUX-chess (David Mayorral), FLUXshoe,  
Blackburn Museum, Blackburn
- 1974 TÓT questions by TÓT (nemzetközi mail art akció G. Brechtel,  
D. Higginsszel, P. Restanyvel, W. Vostell-lel stb.), Bp.
- 1975 I'm glad if I can type zer0s, Galeria Akkumulatory, Poznan
- I'm glad if I can type zer0s, Student Cultural Centre, Zágráb
- I'm glad if I can type zer0s, Gdansk
- I'm glad if I can xerox, Expanded Media Festival, Student  
Cultural Centre, Belgrád
- 1976 Nobody saw me writing this, Breitenbrunn, Burgerland
- Nobody saw me writing this (utcai akció), Genf
- I'm glad if I can stamp (pecsételés Cosey Fanny Tutti

- fenekére), Hackney, London
- I'm glad if I can see Endre Tót stamping – I'm glad if I can see  
Peter von Beveren (közös pecsételés Peter von Beverennel),  
Middelburg
- 1980 I'm glad if I can say sentences, one after the other, Close Radio,  
október 20. 22 óra, Kalifornia
- 1981 Some Nullified Questions for You (nemzetközi mail art akció), Budapest  
és Gallery „A”, Amszterdam
- Some Rainy Questions for You (nemzetközi mail art akció), Budapest  
és Galerie Suburgata, Rejkjavik
- I'm glad if I can ask you questions (nemzetközi mail art akció), Mamelle  
Art Center, San Francisco és Studio 16/a, Torinó
- I'm glad if I can type zer0s (Ben Vautier: Hotelszobai történet), Hotel  
Steiner, Ny-Berlin
- I'm glad if I can say sentences, one after the other, Hotel Steiner, Ny-  
Berlin
- I'm glad if I can ask you questions (nemzetközi mail art akció), Galerie  
René Block, Ny-Berlin
- Ich freue mich, wenn ich auf Plakaten werben kann, FBK (DAAD stand),  
Ny-Berlin
- Ich freue mich, wenn ich auf Plakaten werben kann (plakátakció több  
művésszel közösen, szervező: Galerie Ph. Magers), Bonn
- I'm glad if I can stamp (háromnapos pecsételési akció), Stempelplaats,  
Amszterdam

- TÓTaiJOYS (utcai akció a berlini Kurfürstendamm), Ny-Berlin
- On est heureux quand on manifeste, Champs Elysées, Párizs
- We are glad if we can demonstrate (tüntetés), Amszterdam
- Ich freue mich, wenn ich auf der Mediawand werben kann.
- Kurfürstendamm, Ny-Berlin
- 1980 Wir freue uns, wenn wir demonstrieren können, Bonn  
(Belváros)
- Outdoor Texts, Köln
- Outdoor Texts, Amszterdam
- 1981 Zer0-Demo (utcai akció), Viersen
- 1982 Zer0-Demo WPA Building, Washington
- 1986 Ich freue mich, wenn dies hier hängen kann, Helios-Turm,  
Köln (Ehrenfeld)
- 1987 Zer0-Fassade. Kelet-Európai Kulturális és Továbbképzési  
Központ, Köln
- 1991 Zéro-demonstráció, utcai akció, Oxford
- 1996 Nagyon speciális örömök, Budapest (belváros)
- I'm glad if..., utcai akció, Cheverny, Chenouceux, Chamord stb.
- If anybody disturbs me now, I'll kick him in the ass. Art Cologne, Köln
- 2000 We are glad if we can demonstrate (demonstráció), Whitechapel Art  
Gallery, London
- I'm glad if this can hang here/ I'm glad if I can hold this in my hand,  
Whitechapel Art G., London.
- TÓTaiJOYS (utcai akció), Whitechapel Art Gallery, London.

2002 I am so Lonely, kölni dóm előtt, Köln

Stamp action (pecsételés eurobankjegyre), Konzerthaus, Freiburg és Stadtmuseum, Wiesbaden.

A wiesbadeni Fluxus Fesztivál keretében euro-(papír)pénzre dedikál és szignál.

Továbbá a wiesbadeni sétálóutcán I'm glad if... akciója, óriásplakátja a város főutcáján (we are glad if we are happy), nagyméretű Fluxus Triptichonja és Out Door Texts fotómunkái a kiállításon.

Very Special Gladnesses. 4 Jahre: Fluxus und die Folgen Wiesbaden.

Wir sind immer sehr throw... Fluxus in Deutschland 1962-94, 2002. XII.

14., Museum Fridericianum, Kassel.

## FILMEK – VIDEÓFILMEK

1972 One Step

Operatör: Gulyás János

Fekete-fehér, néma, 16 mm, 15 min., 1972, Bp.

Centro de Arte y Comunicacion Gyűjtemény, Buenos Aires

1973 I'm glad if...

Operatör: Gulyás János

Fekete-fehér, néma, 16 mm, 20 min., 1973, Balázs Béla Stúdió, Bp.

1975 I'm glad if I can take one step

Operatőr: P. Olszanski

Fekete-fehér, néma, 8 mm, 5 min., 1975, Gdansk

1976 TÓTaIJOYS

Operatőr: Ecart Performance Csoport (Dougal, P. Lucchini, J. Armleder)

Színes, néma, 8 mm, 30 min., 1976, Ecart Galéria, Genf

1979 TÓTaIJOYS

Operatőr: D. Weiler, K. Unkelbach, J. Busch. Vágó: G. Gude

Színes videó, sztereó, 29 min., 1979, DAAD, Művészprogram, Ny-Berlin

1979 I'm glad if I can say sentences, one after the other

Operatőr: Mike Steiner

Fekete-fehér videó, 15 min., 1979, M. Steiner Stúdió Galéria, Ny-Berlin

1993 JOYS (1972/93)

Operatőr: Jörn Loges Production: ASA-European e. v.

Ed. Kölner Filmhaus e. v.

1996 Nagyon speciális örömök

Operatőr: Gulyás János, Edition Ch. Kelter & J. Sellem, Köln

## TÓT ENDRE MŰVÉSZKÖNYVEI ÉS EGYÉB PUBLIKÁCIÓK

1971 My Unpainted Canvases / Meg nem festett képeim.

Magánkiadás, Bp.

The States of Zer0s. Magánkiadás, Bp.

Semmi sem semmi / Nothing ain't Nothing. Magánkiadás, Bp.

1972 Nothing. Magánkiadás, Bp.

Incomplete Informations (Verbal & Visual), I.A.C., Oldenburg

Exercise by Endre Tót, I.A.C., Oldenburg

Possessive Adjective. Magánkiadás, Bp.

1972 I'm glad if I can write sentences, one after the other.

Magánkiadás, Bp.

One Dozen Rain Postcards (1971–73). Magánkiadás, Bp.

On the next page I shall say something. Magánkiadás, Bp.

Dziesięć Pytan (Ten questions), Galéria Adres, Łódź

1973 Zer0-Texts (1971–72), Studentenhaus der katholischen

Hochschulgemeinde, Graz

Night Visit to the National Gallery, Beau Geste Press,

Cullompton/Devon

Zer0-Post, Galery Howeg, Hinwil

Nullified Dialogue, Artists Press, Bern és Howeg, Hinwil

Correspondance avec John Armleder, Ecart Publications, Genf



- 1/2 Dozen Incomplete Visual Informations (1971–74).  
Magánkiadás, Bp.
- TÓTal Questions by TÓT, Hundertmark, Berlin
- One Dozen Postcards (1971–73), 2. kiadás, Reflection Press,  
Stuttgart
- 1975 Rainproof Ideas (1971–74), The Israel Museum, Jeruzsálem
- 1976 TÓTalJOYS (1971–75), Ecart Publications, Genf és Howeg,  
Hinwil
- Zer0-Post, 2. kiadás, Ecart Publications, Genf és Howeg, Hinwil
- 1977 Gladness Writings (1973–76), Yellow Now, Liège
- TÓTalZEROS (1973–77). Magánkiadás, Bp.
- 1979 1/2 Dozen Berliner Gladness Postcards (1973–78), Herta,  
Berlin
- Ich freue mich, wenn Ich auf Plakaten werben kann, Berliner  
Künstlerprogramm des DAAD, Berlin
- TÓTalJOYS, Rainer Verlag, Berlin és Berliner Künstlerprogramm  
des DAAD, Berlin
- Dirty Rains, J. Sellem, Lund
- Some Nullified Questions, Galerie „A”, Amszterdam
- 1980 Ten Documents (1973–80), Stempelplaats, Amszterdam
- Rain Postcards (1971–79), Art Unlimited, Amszterdam
- 1981 Very Special Drawings, Rainer Verlag, Berlin
- Book of an Extremely Glad Artist, Rainer Verlag, Berlin
- TÓTal Questions by TÓT, Hundertmark, Köln

- 1983 From Cologne Some Jecke Dinge to You, Everybody and Nobody,  
Designbuch Verlag, Cremlingen
- Stamps 1971–83, Designbuch Verlag, Cremlingen
- 1990 Evergreen Book, Verlag IL, Köln
- 1995 Nothing ain't Nothing / Semmi sem semmi, Műcsarnok, Bp.
- 1999 Who's Afraid of Nothing, Museum Ludwig, Köln

## CSOPORTOS KIÁLLÍTÁSOK (válogatás)

- 1965–70 Ferenczy Károly Múzeum, Szentendre
- 1966 Ady Endre Művelődési Otthon, Újpest, Bp.
- 1967 Városi Tanács Díszterme, Szentendre
- 1968 Műszaki Egyetem Vásárhelyi Pál Kollégiuma, Bp.
- 1968 I. Iparterv kiállítás, Iparterv irodaház, Bp.  
Stúdió 58-68, Műcsarnok, Bp.
- 1969 II. Iparterv kiállítás, Iparterv irodaház, Bp.  
Központi Fizikai Kutatóintézet Klubja, Bp.  
A XX. század magyar művészete, VII. Csók István Képtár,  
Székesfehérvár
- 1970 Műszaki Egyetem R Klubja, Bp.

- 1971 6 Künstler aus Ungarn, Galerie Grichenbeisel, Bécs  
VII. Biennale de Paris (Envois Section), Parc Floral de Paris
- 1972 Aktuelle Kunst in Osteuropa, Studio DuMont, Köln  
Galerie Krauthammer, Zürich, Galerie Katakomba, Basel  
Trans Art 3 Communication, Inhibodress Gallery, Sydney
- 1973 FLUXshoe, British Tour Museum of Modern Art Oxford (magyar résztvevők: Gáyor T., Maurer D., Tót E.)  
Festival de la Vanguardia Hungaria 73, CAYS, Buenos Aires  
An International Cyclopedia of Plans and Occurrences, Anderson Gallery, Richmond, USA
- 1974 Art Actuel de l'Europe de l'Est, International Cultureel Centrum, Antwerpen  
Artists Stamps and Stamps and Images, The Simon Fraser University, Burnaby.  
IV. British International Print Biennale, Bradford  
IV. Drawing Triennale, Museum of Architecture, Wroclaw
- 1975 Recycling 1975, The Israel Museum, Jeruzsálem  
Vargen Exhibition, Moderne Museet, Stockholm
- 1976 The Artist and the Photograph, The Israel Museum  
Artist's Books, I.C.E., London (and British Tour)  
Timbres et Tampons d'Artistes, Cabinet des Estampes, Genf
- 1977 Poeticas Visualis, Museum de Arte, Contemporanea da Universidade de São Paulo
- 1978 VII. International Print Biennale, Krakko

- L'Estampe Aujourd'hui 73–78, Bibliotheque Nationale, Párizs
- 1963 Acht Künstler Stellen sich vor DAAD Galerie, Berlin
- Mona Lisa im 20. Jahrhundert, Wilhelm Lehmbruck Museum,  
Duisburg
- Artist's Books, Centolibri d'artista cento, Palazzo Strozzi, Firenze
- 1979 Sprachen Jenseits von Dichtung, Westfälischer Kunstverein,  
Münster
- FBK, Messehalle, DAAD-Stand (D. Iannone-nal és B. Vautier-vel)
- Das Schubladenmuseum ( H. Distel),  
Kunstmuseum, Bern, Izrael, USA (77–79)
- Lisbon International Show, Galeria de Belém, Lisszabon
- Testuale – Le parole e le immagini Rotonda de via Besana, Milánó
- Artists' Books, Galerie Lydia Megert, Bern
- 1980 10 Jahre Edition Hundertmark, DAAD Galerie, Berlin
- Kölnischer Kunstverein, Köln
- Galerie Magers, Bonn
- Ecritures, Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques,  
Párizs
- 1981 II. International Drawing Triennale, Museum of Architecture,  
Wroclaw
- Books by Artists, National Gallery of Canada
- The Archives / Art Info, Centre Peter van Beveren, Provincial  
Museum, Hasselt
- 1982 Artists' Space, New York

10 Jahre Galerie Magers, Bonn

1983 Correspondances as Art – A Historical Overview Gallery Que, San Jose  
State University, San José

1984 Internationales Künstlergremium-Ausstellung, Museum  
Fridericianum, Kassel

Zeichnungen, Collagen, Objecte Ausstellungsraum, Ed.  
Hundertmark, Köln

Expanded Mail-Art / Expanding Mail-Art, Wiener Secession, Bécs

1985 Livres d'Artistes, Centre G. Pompidou, Párizs

Zeichnungen aus Köln, Ed. Hundertmark / Ausstellungsraum, Köln

Rollbilder, Kasseler Kunstverein, Kassel

1986 Dessins Contemporains – 18 Artistes de Cologne, Goethe  
Institut, Párizs

1987 Wer hat Angst vor Moholy-Nagy? Osteuropaisches  
Kulturzentrum, Köln

Edition Hundertmark, Galerie M. Frei, Zürich

1988 The 4th International Triennale of Drawing, Museum of  
History, Wroclaw

On/Over – Selected Actions in the Art of 1960–87, National  
Museum, Varsó

Schiffbild, Galerie H. Hake, Wiesbaden

Pages d'Artistes hors Mesure, ISELP, Brüsszel

Die Gerschichte des Auges, Galerie „A“, Kern, Köln

Internationale Künstlergremium – Ausstellung, Köln

- Műcsarnok, Budapest
- Internationale Künstlergremium – Ausstellung (Arbeiten auf Papier),  
Goethe Intézet, Bp.
- Iparterv – Jubileumi kiállítás, Fészek Művészklub, Bp.
- Fluxus and Friends, The University of Iowa,  
1989 Museum of Art, Iowa
- Wortlaut – Visuelle Poesie, Museum Bochum
- Künstlerbücher, Buchhandlung u. Galerie Bott & Paszti, Köln
- Meisterwerke der Ungarischen Moderne, Schloß Plakenwarth, Graz
- Correlationa – Wechselbeziehungen, Galerie Linssen, Köln
- 1990 Vincent zuliebe – van Gogh zu Ehren, Kasseler Kunstverein,  
Kassel
- Art Creating Society, The Museum of Modern Art, Oxford
- Medium Art, Óbudai Kultúrcentrum, Bp.
- 1991 Hatvanas évek, Magyar Nemzeti Galéria, Bp.
- Wir arbeiten mit der Fotokamera, Osteuropäisches Kulturzentrum,  
Köln
- 1992 A XX. század művészete (1970–90), Szépművészeti  
Múzeum, Budapest
- The 5th International Triennale, Museum of History, Wrocław
- Bücher über Bücher, Neues Museum Weseburg, Bremen
- Amerikanische & Europäische Pop Art, Galerie Inge Baecker, Köln
- 1993 Mit dem Kopf durc die Wand, Statens Museum for Kunst,  
Koppenhága



- Variációk a pop artra, Ernst Múzeum, Bp.
- Mit dem Kopf durch die Wand, Kunsthalle Nürnberg
- Új szerzemények, Szépművészeti Múzeum, Bp.
- 1994 Variations on Pop Art, Kubus, Hannover
- Thinking – About Art, Galerie Berndt, Köln
- Fluxbritannica: Aspects of the Fluxus Movement, 1962–73,  
Tate Gallery, London
- Zwischen ZeitRaum II. Tendenzen mitteleuropäischer Kunst in der  
60 bis 80er Jahren, Galerie Schüppenhauer, Köln
- Freundschaftsspiel, Galerie u. Edition Voges+Deisen, Frankfurt
- Galerie Ucher, Köln
- Premilinary Sketches, Galerie Berndt, Köln
- D'Artistes Timbres, Ed. Musée de la Post, Párizs
- Miniatures, The Agency, London
- 1995 Fluxus in Deutschland, 1962–92, vándorkiállítás
- 1996 Mail Art, Osteuropa Internationalen Network, Staatliches  
Museum, Schwerin
- 1998 Mail Art – Közép-Európa a nemzetközi hálózatban,  
Műcsarnok
- 1999 Cronos & Kairos. Die Zeit der Zeitgenössischen Kunst, M.  
Fridericianum, Kassel
- Aspect/Position – 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949–99,  
Museum Moderne Kunst, Stiftung Ludwig, Wien
- 2000 Protest & Survive, Whitechapel Art Gallery, London

Nézőpontok/Pozíciók – Művészet Közép-Európában, 1949–99,  
Kortárs Művészeti Múzeum – Ludwig Múzeum, Bp.

The Art of Eastern Europe in Dialogue with the West – from the  
1960s to the present, Museum of Modern Art, Ljubljana

2001 Arteast 2000+. The Art of Eastern Europe. Válogatás a Moderna  
Galerija Ljubljana kortárs gyűjteményéből, Innsbruck

Extra Art. A Survey of Artists, Emphemena 1960–1999, California  
College Extra Art & Ctafts, San Francisco

2002 Iconoclash. Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art, ZKM,  
Center for Art and Media, Karlsruhe

Positionen zur Kunst der Liebe (Endre Tót, Ulrich Tillman, Bettina  
Gruber, Sebastian Jochum), Galerie Claudia Delank, Köln

Arteast 2000+, Kunst aus Osteuropa, Eine Auswahl aus den  
Sammlung der Moderna Galerija Ljubljana, Center for Art and Media,  
Karlsruhe

40 Jahre: Fluxus und die Folgen, Wiesbaden

## BIBLIOGRÁFIA (válogatás)

- 1968 Sinkovits Péter: Tót Endre kiállítása. *Művészet*, 1968/9.
- 1969 Perneczky Géza: *A líraiság és a konstruktivizmus új útjai a magyar festészetben*. Corvina Kiadó, Bp.
- 1970 Székely András: *Kiállítási krónika 1968–69*. Corvina Kiadó, Bp.
- 1969 Poinot, J. M. (szerk.): *Mail Art – Communication – A Distance – Concept*. Cedric, Párizs.
- 1972 Groh, K. (szerk.): *Aktuelle Kunst in Osteuropa*. DuMont, Köln.
- Major, D. (szerk.): *FLUXshoe catalogue*. Cullompton/Devon.
- Kochman, J. H. (szerk.): *Stamp Activity*. Brno.
- Sik Csaba: *Rend és kaland*. Magvető Kiadó, Bp.
- 1973 Friedman, K.–Unetta, S.: *Source-Music of the Avantgarde*. Summer, Issue 11., Sacramento.
- Beke László (szerk.): *Hungarian Schmuck*. 1973/3-4, Beau Geste Press, Cullompton/Devon.
- 1974 Sandberg, W. (szerk.): *An Annual of New Art and Artist 73–74*. DuMont, Köln.
- Asztalos, A. Cs.: No Isms in Hungary. *Studio International*, 1974/3, London.

- Felter, G. (szerk.): *Artist's Stamps and Stamp Images*. Simon Fraser University, Burnaby.
- Politi, G. (szerk.): *Flash Art*. No. 48–49. Milánó.
- IV. *British International Print Biennale* (kat.). Bradford.
- IV. *Drawing Triennale* (kat.). Museum of Architecture, Wrocław.
- V. *International Print Biennale* (kat.). Krakkó.
- IV. *Exposition Internationale de Dessins Originaux* (kat.). Moderna Galerija, Rijeka.
- Du. No. 7, Zürich.
- Fischer, H. (szerk.): *Art et Communication Marginale*. Balland, Párizs.
- 1978 Woimant, F.–Miessner, M. (szerk.): *L'Estampe Aujourd'hui*. 73/78, Bibliotheque Nationale, Párizs.
- La practica politica. *Artwork*. No.1, Milánó.
- Distel, H.: *Museum of Drawers*. Bern.
- Salzmann, S. (szerk.): *Mona Lisa im 20. Jahrhundert*. Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg.
- Svart à Hvítu*. Galleri Suburgata, Reykjavík.
- 1979 Baier, H. A. (szerk.): *Kunstmagazin*, Nr. 2/1979.
- Neusüss, F. M. (szerk.): *Fotografie als Kunst–Kunst-als Fotografie*. DuMont, Köln.
- Nabakovski, E. (szerk.): *Heutekunst*. Nr.25, 3-4/ 1979.
- Oliva, A. B. (szerk.): *Europe/America the Different Avant-gardes*. Deco Press, Milánó.

- Testuale – Le parole e le immagini.* Caroli- L.Caramel Mazotta, Milánó.
- Das Kunstwerk*, 4 XXXII., 1979/8.
- 1979 Sauerbier, S. D.: Zwischenn Kunst und Literatur. *Kunstforum Inter*, Brend 37, 1/1980.
- Weeichardt, J. (szerk.): *Kunst in sozialistischen Staaten*, Verlag Isensee, Oldenburg.
- Kirres, D.–Hundertmark, A: *10 Jahre Edition Hundertmark 1970-80.* DAAD, Berlin.
- Sinkovits Péter: Gesztus és művészi érték. *Művészet*, 1980/5., Bp.
- Zutter, J.: *Osteuropäische Avantgarde Bietet Vielseitiges Bild.* Kunst-Bulletin, 1980/6
- Pohlen, A.: Very Special Gladness. *Kunstforum*, Band 40, Mainz.
- 1981 Guest, T.–Celant, G.: Books by Artists. *Art Metropole*, Torontó.
- Beveren, P. (szerk.): *The Archives/ Art Info.* Centre Peter van Beveren, Provincial Museum, Hasselt.
- Hárs Éva–Romváry Ferenc: *Modern Magyar Képtár – Pécs.* Corvina Kiadó, Bp.
- 1982 Friedman, K.–Frank, P. (szerk.): *Young Fluxus, Artists' Space*, New York.
- 1983 *Contemporary Artists.* Macmillen Publisher, London.
- 1984 Crame, M.–Stofflet, M. (szerk.): *Correspondance Art.* Contemporary Arts Press, San Francisco.

- Rattenmeyer (szerk.): *Internationale Künstlergremium – Ausstellung* (kat.), Museum Fridericianum, Kassel.
- 1985 Löbach, B. (szerk.): *International Artists' Postage Stamps*. Designbuch Verlag, Cremlingen.
- McEglin-Delacroix, A. (szerk.): *Livres d'Artistes*. Centre G. Pompidou, Párizs.
- 1986 Pretzell, R.–Milch, Th. (szerk.): *Zwanzig Jahre Rainer Verlag* (antológia). Rainer Verlag, Berlin.
- Staeck, K.: *Ohne die Rose tun wir's nicht*. Edition Staeck, Heidelberg.
- 1987 Heinz Liesbrock: *Angst vor Moholy-Nagy?*, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 21. April, 1987, Frankfurt.
- Alles immer zweimal Sagen – Endre Tót Aktionen. *Kölner Stadt – Anzeiger*, 17/18 Juni 1987, Köln.
- Strauss, T. (szerk.): *Wer hat Angst vor Moholy-Nagy?–Ungarische Künstler in Deutschland* (kat.). Osteuropäisches Kulturzentrum, Köln.
- Szabadi Judit: *Hagyomány és korszerűség*. Magvető Kiadó, Bp.
- 1988 *On / Over – Selected Actions in the Art of 1960–87* (kat.). National Museum in Warsaw, Varsó.
- Endlich, S.–Höynck, R. (szerk.): *Blickwechsel (25 Jahre berliner Künstlerprogram)*. Argon Verlag, Berlin.
- Thomas Strauss: Die Osteuropäer am Rhein. *Kunst Köln*, 3/1988, Köln.
- Sinkovits Péter: Gesztus és művészeti érték. *Művészet*, 88/5.



- Sinkovits Péter: A magyar avantgárd Székesfehérvárról nézve. *Művészet*, 88/5.
- 1989 Géza Perneczky: *Endre Tót, Meisterwerke der Ungarischen Moderne* (kat.), Graz.  
*Wortlaut*. Galerie Schüppenhauser, Köln.
- 1990 Sinkovits Péter: A pillanat méltósága (Tót Endre kiállítása a Kiscelli Múzeumban). *Művészet*, 90/1.  
 Rapp, J.: Endre Tót arbeiten des Gebürtigen Ungarn. *Kunstforum International*, Bd. 108 Juni / July.
- 1991 Sinkovits Péter: Dokumentum Korniss Dezső műhelyéről (Levélinterjú Tót Endrével). *Új Művészet*, 91/5.  
 Beke László–Nagy Ildikó (szerk.): *Hatvanas évek. Új törekvések a magyar képzőművészetben*. Képzőművészeti Kiadó–Magyar Nemzeti Galéria.
- Fráter Zoltán–Petőcz András: *Médium-Art. Válogatás a magyar experimentális költészetből*. Magvető Kiadó, Bp.
- Der Kölnische Kunstverein zeigt Farbfotos von M. Kippenberger und Arbeiten von Endre Tót. *Kölner Stadtanzeiger*, Nr.261, Köln.
- 1992 Perneczky Géza: Tót Endre kiállítása Kölnben. *Új Művészet*, 92/5, Bp.
- Strauss, Thomas: Tót Endre legsajátosabb gondolatai. *Új Művészet*, 92/5, Bp.

- Hansen, E.. D.–Block, R. (szerk.): *Mit dem Kopf durch die Wand-Sammlung Block*. Statens Museum for Kunst, Kopenhagen.
- 1992 Gálig Zoltán: Régi idők-új idők. (Tót Endre konceptjei a Szombathelyi Képtárban). *Új Művészet*, 92/12.
- Keserü Katalin: *Variációk a pop art-ra*. Új Művészet Kiadó, Bp.
- Beke László: Tót Endre, TÓTal zer0s. *Kritika*/9, Bp.
- Jappe, E.: *Performance, Ritual, Prozess*. Prestel Verlag , München – New York.
- 1994 Wilfried Döstel: A kép távolléte. *Balkon*/5.
- Lehmann, U.–Weibel, P.: *Ästhetik der Absenz*. Klinkhard & Biermann Verlag, München.
- Europa, Europa – Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel – und Osteuropa* (kat.). Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.
- 1996 Szabadi Judit: A gesztus mint művészi öneszmélés.Tót Endre korai képeiről. In *Semmi sem semmi* (Kat.).Budapest, Műcsarnok.
- Ulrike Lehman: Tót Endre és a hiány esztétikája. In *Semmi sem semmi* (Kat). Budapest, Műcsarnok.
- Thomas Strauss: Tót Endre, az akcióművész. In *Semmi sem semmi* (kat). Budapest, Műcsarnok.
- Perneczky Géza: Tót Endre és a mentális monokrómia. In *Semmi sem semmi* (Kat.). Budapest, Műcsarnok.

- 1997 Sinkovits Péter: Ámokfutás a korszerűség felé (Beszélgetés Tót Endrével). *Új Művészet*, 95/10.
- Bordács Andrea: Egy esőcsináló örömei (Tót Endre Semmi sem semmi című retrospektív kiállítása). *Új Művészet*, 95/10.
- Kollár József: Mi van? Semmi. (Tót Endre Semmi sem semmi című retrospektív kiállításáról). *Új Művészet*, 95/10.
- Hajdu István: TÓTaIJOYS (Tót Endrével beszélget Hajdu István). *Balkon*, 1995/6-8.
- Timár Katalin: A hiány jelevalósága, Tót Endre kiállításáról. *Balkon*, 1995/6-7-8.
- Hajdu István: Az öröm szubsztanciája, Beszélgetés Tót Endrével. *Beszélő*, 1995/6.
- Block, R. (szerk.): *Eine lange Geschichte mit vielen Knoten. Fluxus in Deutschland 1962–1994*. Ifa, Stuttgart.
- 1998 A. M. Fischer–B. M. Thiemann (szerk.): *Sammlung Speck*. Museum Ludwig / Oktagon Verlag, Köln.
- Röder, R. (szerk.): *Mail Art Osteuropa, Internationale Netzwerk*. Staatliche Museum, Schwerin.
- Bordács Andrea–Kollár József: Előkészítetlen véletlen (Fluxus Németországban 1962–92). *Új Művészet*, 97/3.
- 1999 Sinkovits Péter: A mi 60-as éveink (A magyar neoavantgárd 1965–72). *Új Művészet*, 98/5.

- 2000 Bordács Andrea–Kollár József: Tükörország Nárcisszusza (Önarckép mint a művész metaforája). *Új Művészet*, 1999/10.
- Bordács Andrea: Éljen a szerelem! (Tót Endre erotikus képei). *Élet és Irodalom*, 1999/XI.,
- Pernecky Géza: Sötétben Picassóval (Tót Endre kiállítása a kölni Ludwig Múzeumban). *Műértő*, 99/6,
- Pernecky Géza: „Semmivel” fertőzött múzeumok (telefoninterjú Tót Endrével). *Műértő*, 99/10.
- Kisters, Jürgen: Endre Tót. *Kunstforum*/ 6-7-8.
- Hegyí Lóránt (kurátor): *Aspekte/Positionen – 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa*. Museum Moderner Kunst stiftung Ludwig Wien, Bécs.
- Block, R. (szerk.): *Cronos & Kairos – Die Zeit in der zeitgenössischen Kunst*. Museum Fridericianum, Kassel.
- 2000 Forián Szabó Noémi: Távollévő képek (Beszélgetés Tót Endrével). *Balkon*, 1-2.
- Friedman, Ken: Tót Endre: Csend a fordulóponton – Az idő kerete. *Balkon*, 00/1-2.
- Badovinac, Z. (szerk.): *The Art of Eastern Europe in Dialogue with the West*. Ljubljana.
- 2003 Bordács Andrea: A képtelenség bookéja (Tót Endre művészkönyvei). *Új Művészet*, 02/1.
- Weibel, Peter: An End to the „End of Art?” On the Iconoclasm of Modern Art. In: Latour, B.–Weibel, P. (szerk.): *Iconoclasm, beyond the*

*Image Wars in Science, Religion and Art.* ZKM Center for Art and Media, Karlsruhe.

Block, Reiner: *40 Jahre: Fluxus und die Folgen* (kat.). Museum Wiesbaden, Wiesbaden.

Huther, Ch.: 40 Jahre: Fluxus und die Folgen, 15 Orte im Innen- und Ausenraum. *Kunstforum*, 162., 2002/11-12.

2004 Bordács Andrea–Kollár József–Sinkovits Péter: *Tót Endre*. Budapest, Új Művészet Alapítvány.

Százados László: Egy magyar származású képromboló ifjúkora. In *Tót Endre: Korai munkák 1964-1968*. Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum.

## MŰVEK KÖZ- ÉS MAGÁNGYŰJTEMÉNYEKBEN

Szt. István Király Múzeum, Székesfehérvár

Modern Képtár, Pécs

Szombathelyi Képtár, Szombathely

Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

Kiscelli Múzeum, Budapest

Kortárs Művészeti Múzeum–Ludwig Múzeum, Budapest

Szépművészeti Múzeum, Budapest

Artpool Művészetkutató Központ, Budapest

Blitz Galéria, Budapest

Cabinet des Estampes, Genf

Galerie Inge Baecker, Bochum

Galerie Bama, Párizs

Lambert Collection, Párizs

Bibliothèque Nationale, Párizs

Sammlung Koschate, Frankfurt/Main

Nemzeti Múzeum, Varsó

Studiogalerie Mike Steiner, Nyugat-Berlin

Galerie „A”, Amszterdam,

Artothek, Köln

Kulturdezernat, Köln



Kultusministerium NRW, Düsseldorf  
 Haags Gemeentemuseum, Håga  
 Gallery Orez Mobiel, Håga  
 Sammlung Helga Möller, Köln  
 B. Löbach Archiv, Cremlingen  
 Peter van Bereven Archives, Amszterdam  
 Edition Hundertmark, Köln  
 Dieter Goroll Sammlung, Braunschweig  
 Nationalgalerie, Nyugat-Berlin  
 Sammlung H. Meyer, Düsseldorf  
 Hamburger Kunsthalle, Bibliothek, Hamburg  
 The Ruth Marvin Sachner Archive of Concrete Visual Poetry, Miami  
 Beach  
 Sammlung René Block, Nyugat-Berlin  
 Galerie Magers, Bonn  
 Sammlung Dr. Ilma Rakusa & Dr. Felix Ingold  
 Galerie Ecart (J. Armleder), Genf  
 Sammlung Dr. Thomas Strauss, Köln  
 Other Books & So Archives, Amszterdam  
 Sammlung Jürgen Weichardt, Oldenburg  
 Sammlung Dr. Klaus Groh, Edew, Fridrichsf  
 Museum of Museums, J. van Geluwe, Waregem  
 Sammlung Jan van Goethen, Amszterdam  
 Altrogge Sammlung, Herzogenrath

Galerie Alfred Kren, Köln

Tate Gallery, London

Institut für Auslandsbeziehungen (ifa), Stuttgart

Muzeum Sztuki, Łódź

Archiv Hans Sohm, Markgroningen

Galeria Foksal, Varsó

American Arts Documentation Center, University of Exeter

Centro de Arte y Comunicacion, Buenos Aires

Centre National d'Art Contemporain, Párizs

Galerie St. Petri, Lund

Archive Jean Brown, Tyingham

The Israel Museum, Jeruzsálem

Sinkovits Péter, Budapest

Ferda Zsuzsa, Budapest

Molnár Magda, Budapest

Hencze Tamás, Budapest

Tandori Dezső, Budapest

Hajdu István, Budapest

Dr. Tóth Tiborné, Budapest

Sziklai Erika, Budapest

Pécsi Gábor, Budapest

Hernádi Miklós, Budakeszi

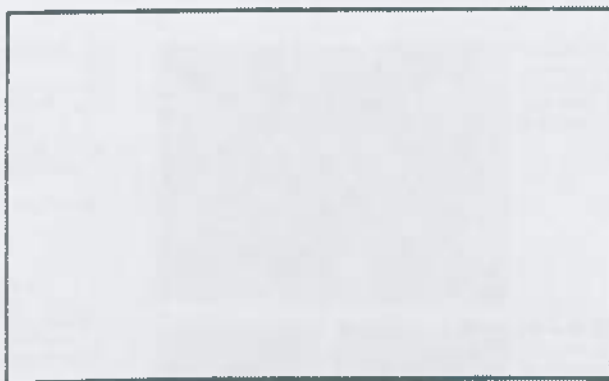
Szabadi Judit, Budapest

Dr. Jürgen Kelter, Köln  
Jürg Schwarzenberger, Bécs  
Mike Nyman, London  
Prof. Jean-Marc Poinso, Párizs  
Attila Kovács, Köln  
Jörg Zutter, Basel  
Jürgen O. Olbrich, Kassel  
Rafael & Teresa Jablonka, Düsseldorf  
Rob Versluys, Amszterdam  
Genesis P.-Orrige, London  
Ken Friedman, New York  
Manfred Nicklaus, Heilbronn  
Dr. Christina & Jürgen Kelter, Köln  
Dr. Reiner Speck, Sammlung, Köln





Cím nélkül, 1967, olaj, vászon, 101x66.6



top left: 160x140 cm  
top right: 180x296 cm  
above: 320x316 cm  
centre right: 300x316  
bottom right: 120x236





**Room X  
Dutch Seventeenth Century**



**Gerard ter Borch**  
1627-1682  
a) *Portrait of a Young Man*  
1661 x 1113 (0.673 x 0.545)

**Frans Hals**  
ca. 1580(?) - 1666  
b) *Portrait of a Woman with a Fan*  
513 x 454 (0.398 x 0.35)



**Nicolaes Maes**  
1634-1693  
c) *Interior with a Sleeping Maid and her Mother*  
1125 x 811 (0.72 x 0.535)

**Jan Steen**  
1625/26-1679  
d) *Street-gilberts outside an Inn*  
1244 x 1101 (0.835 x 0.7)

**Room XI  
Dutch Seventeenth Century**



**Meyndert Habbema**  
1658-1709  
a) *The Annex, Middelburg*  
1401 x 554 (1.035 x 0.41)



**Pieter de Hoogh**  
1659 - after 1684(?)  
b) *The Courtyard of a House in Delft*  
1615 x 1231 (0.735 x 0.60)



**Johannes Vermeer**  
1632-1675  
c) *A Young Woman Standing at a Virginal*  
1011 x 1144 (0.517 x 0.452)

**Room XII  
Rembrandt**



**Rembrandt**  
1606-1669  
a) *A Woman looking in a Mirror (Hendrickje Stoffels?)*  
1144 x 1011 (0.616 x 0.47)



**Rembrandt**  
1606-1669  
b) *Portrait of Margaretha de Goeij, wife of Jacob Toop*  
513 x 384 (1.305 x 0.975)



**Rembrandt**  
1606-1669  
c) *Saskia van Ulmborch in Arabian Costume*  
1144 x 384 (1.305 x 0.975)



**Rembrandt**  
1606-1669  
d) *Portrait of the Painter in Old Age*  
1144 x 1101 (0.835 x 0.7)

**Room XIII  
North Italian Sixteenth Century**



**Lorenzo Lotto**  
ca. 1480 - 1556 or later  
a) *A Lady as Lucretia*  
574 x 431 (0.955 x 0.745)



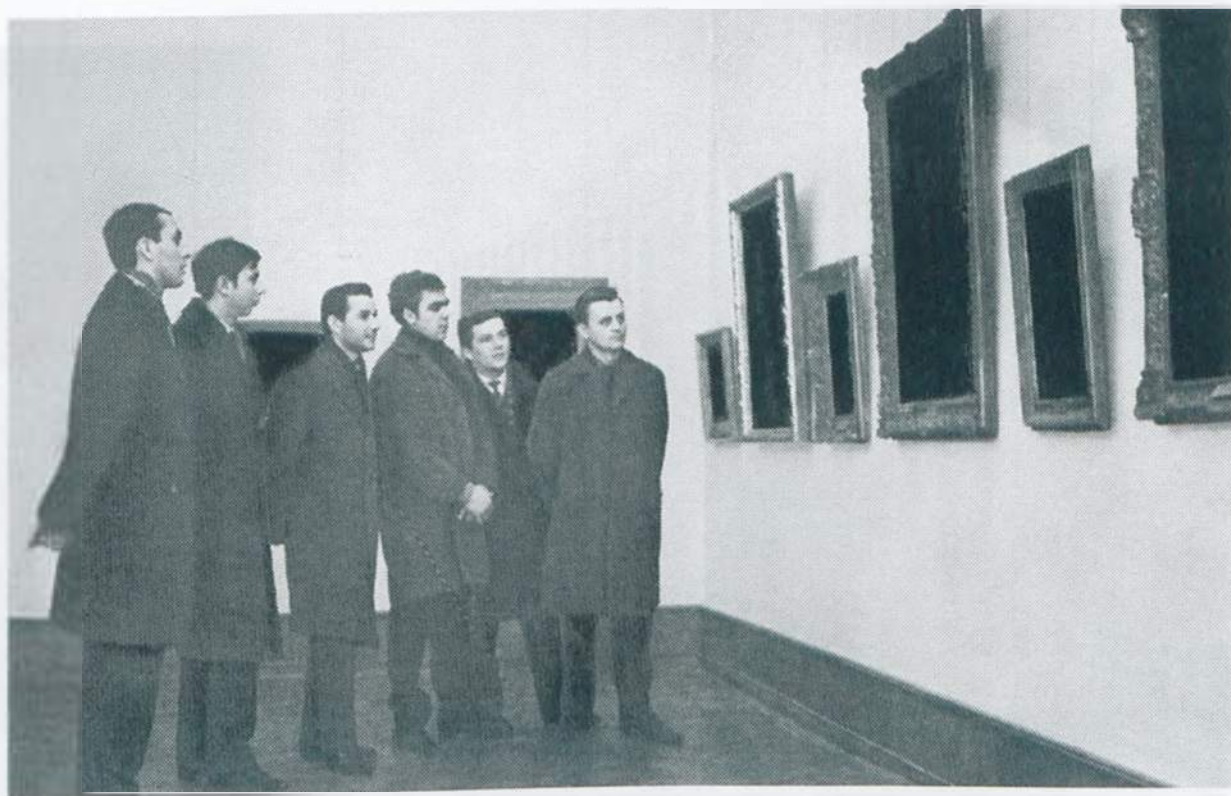
**Giovanni Battista Moroni**  
active 1546-7, died 1578  
b) *The Teacher*  
384 x 291 (0.97 x 0.74)



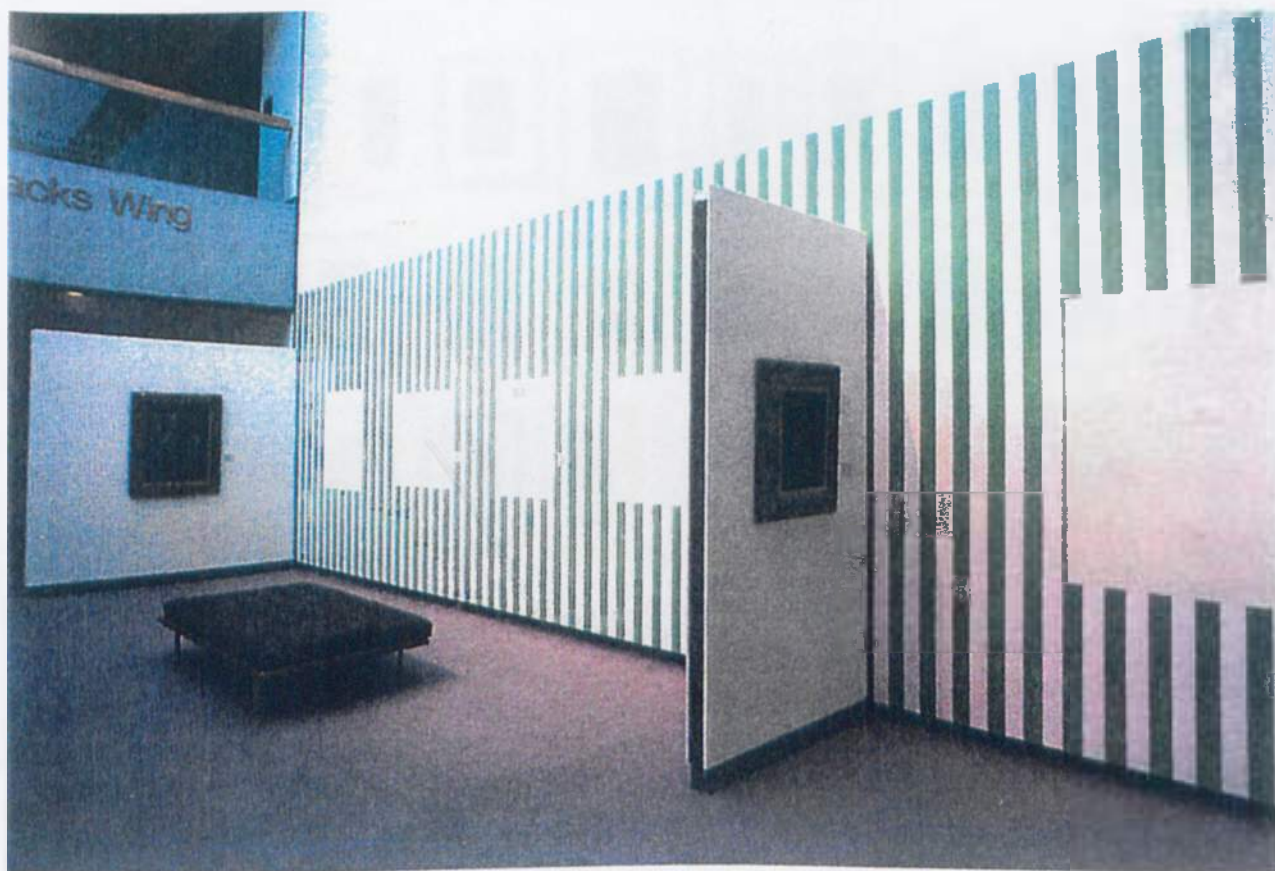
**Giovanni da Brescia**  
ca. 1498-1554  
c) *Portrait of a Gentleman*  
791 x 564 (1.01 x 0.49)







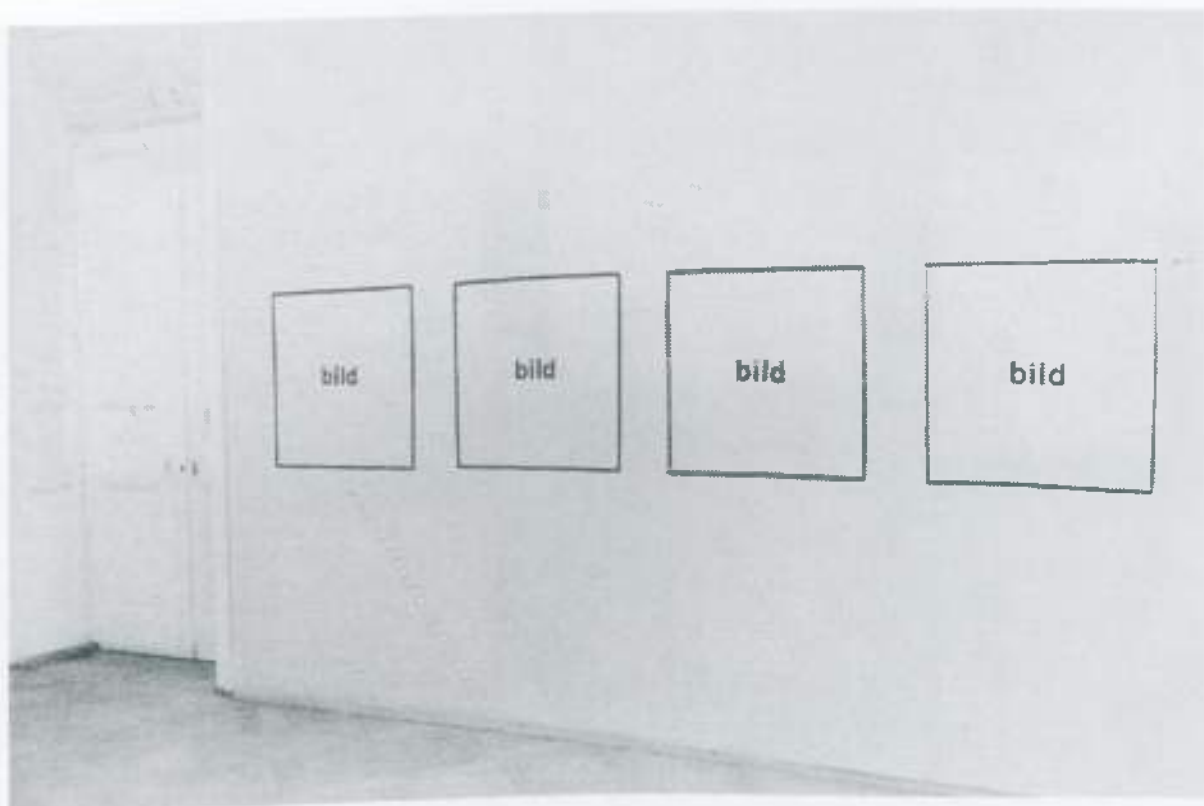
Múzeumlátogatás (Kioltott képek terme)



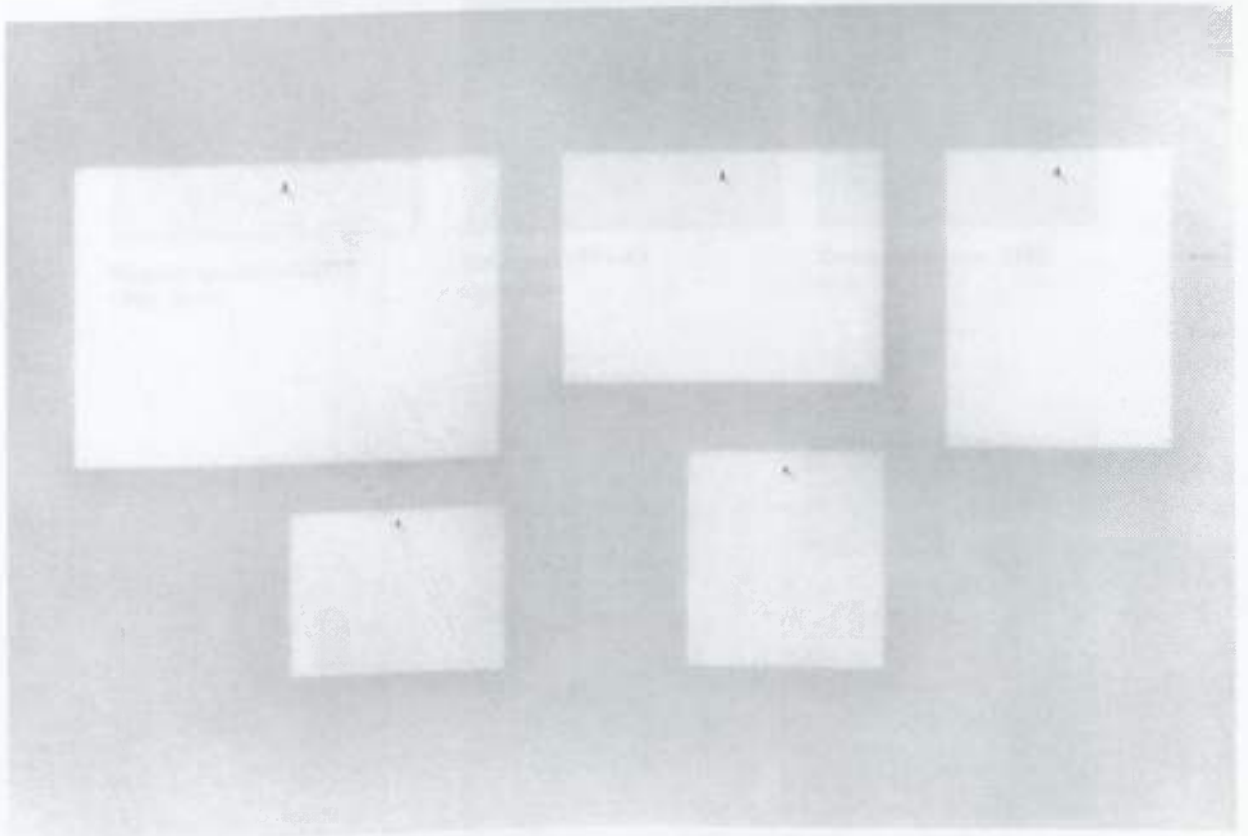
Daniel Buren: In Museum by Artists, 1983



Allan McCollum: Thirty Plaster Surrogates, 1988-91



**Timm Ulrichs: Bild-képek, 1966**



1. Die erste Seite des Buches  
1968, 1969

2. Die zweite Seite des Buches

3. Die dritte Seite des Buches



4. Die vierte Seite des Buches  
1968, 1969



**Nagyon speciális rajzok**  
1981, Berlin



**Bélyegek 1971-83**  
Cremlingen



**Örökzöld könyv, 1990**  
Köln



**TÓTÁJÓRÓMOK (1971-75)**  
1976, Hinwil



**Semmi sem semmi, 1995**



**Ki fél a semmitől?, 1999**



**Éjszakai látogatás a National Galleryben, 1974, Anglia**



TEL 68 92 92

publ. 1904, *Am. Mus. Nat. Hist.*

PLEASE READ IT STANDING AND ALOUD

Dear Mr. Dan Brown,

Yr Yr Yr Yr Yr  
0000 0000 0000 0000

[illegible]

000, 0000 000 000 00 000000  
You know how I'd eager to tell you everything, but I  
000's 0000 0-  
000, 00 00 00 0000 000000 00 000000 00 0000 00 0000 00  
000, 00 00 00 0000, and 00 000000 00 00 0000 00  
000, 000. / I'd like, please! / 00000 000, 000  
000, 00 00. What do I do 000 00?

You know how I'm feeling about this, don't you?

You know Mr. Woodman? Yes, Tell me please, what's your company?  
What's your name? One more question: When did you meet Mr. Woodman?  
Go on.

~~I~~ know how I'm sex You know You know how I'm eased  
sex tell you ev'ry thing but O ooo's oooo ooo ooo ooo ooo  
ooooo ooo >>>>oooooooooooo

Oh, excuse me, but I don't ~~know~~ ~~know~~ his ...

You know how I'm eager to tell you ~~everything~~ <sup>everything</sup> out  
about it but yes not to express ~~the same~~ <sup>the same</sup>  
~~that~~ I'll write to you again soon.

Best wishes for now

...Tat...  
rót Endre

P. S. Let us come >>> soon!

P. P. S. I once told you how, they would  
ooooo oooooooo, be the ~~happy~~ so?

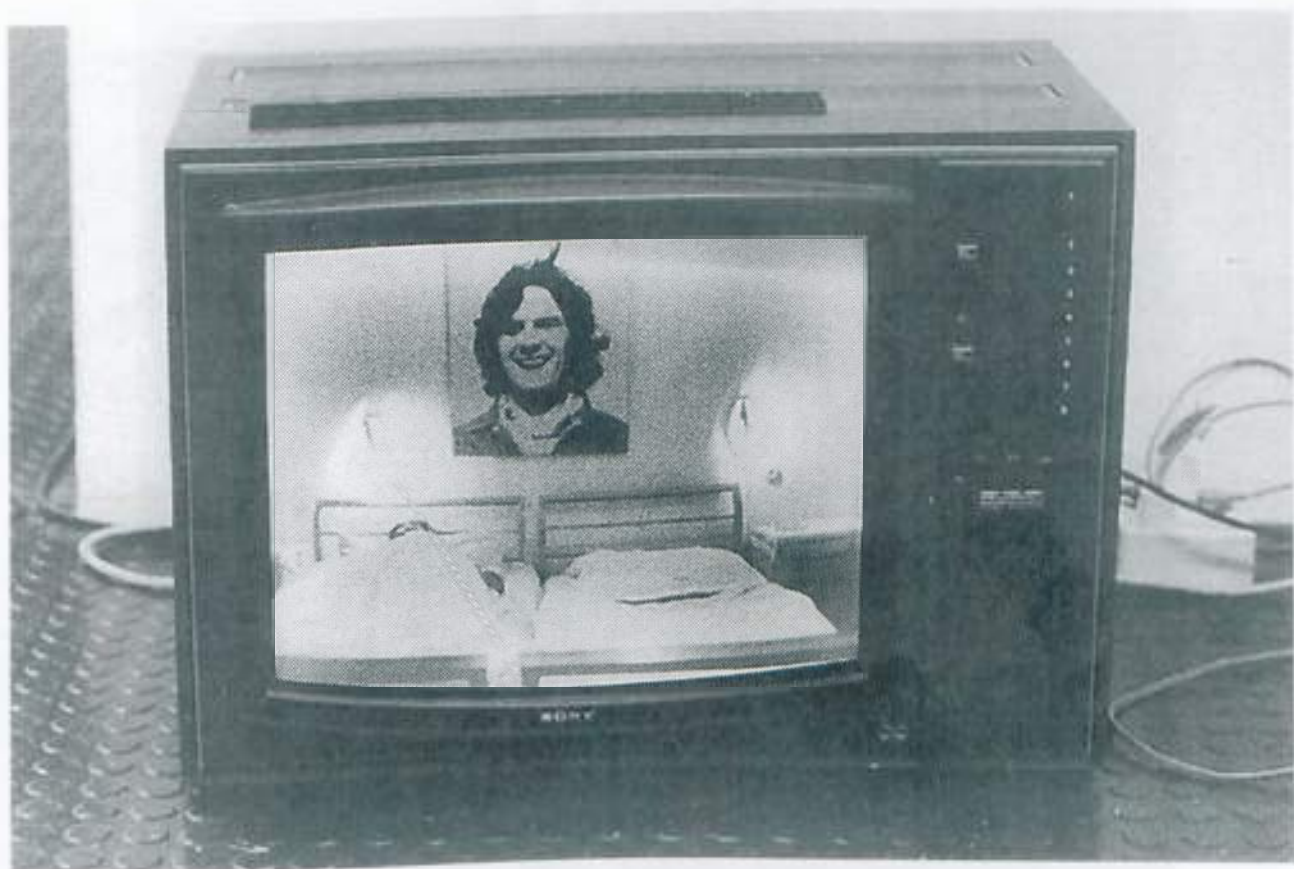
Level Mr. 000 0000000

000: Who said she was a communist beanie.  
 000000: You were. You were.  
 000: What day of the week is it?  
 000000: What's that got to do with you?  
 000: I can't remember anything any more.  
 000000: That's him. Bobbie, Bobbie?  
 000: Who?  
 000000: Bobbie.  
 000: I never heard of him.  
 000000: You just said his name.  
 000: You've been saying he had me an  
 hour. I guess repeated it.  
 000000: You said Bobbie!  
 000: I said I never heard of him, and you  
 said I said he was a communist when I  
 saw you. He was George. He had been com-  
 munist for years. I remember he was in at  
 you. Fine, communist man... can he come  
 to see me. Oh, yes he can in Budapest!!!  
 000000: You see, he was also in Budape-  
 pest.  
 000: Of course he was also in Budapest.  
 000000: You said he was me.  
 000: You? Huh? You were the one to be you  
 as a communist man.  
 000000: What? I never heard what?  
 000: George, he's a communist man...

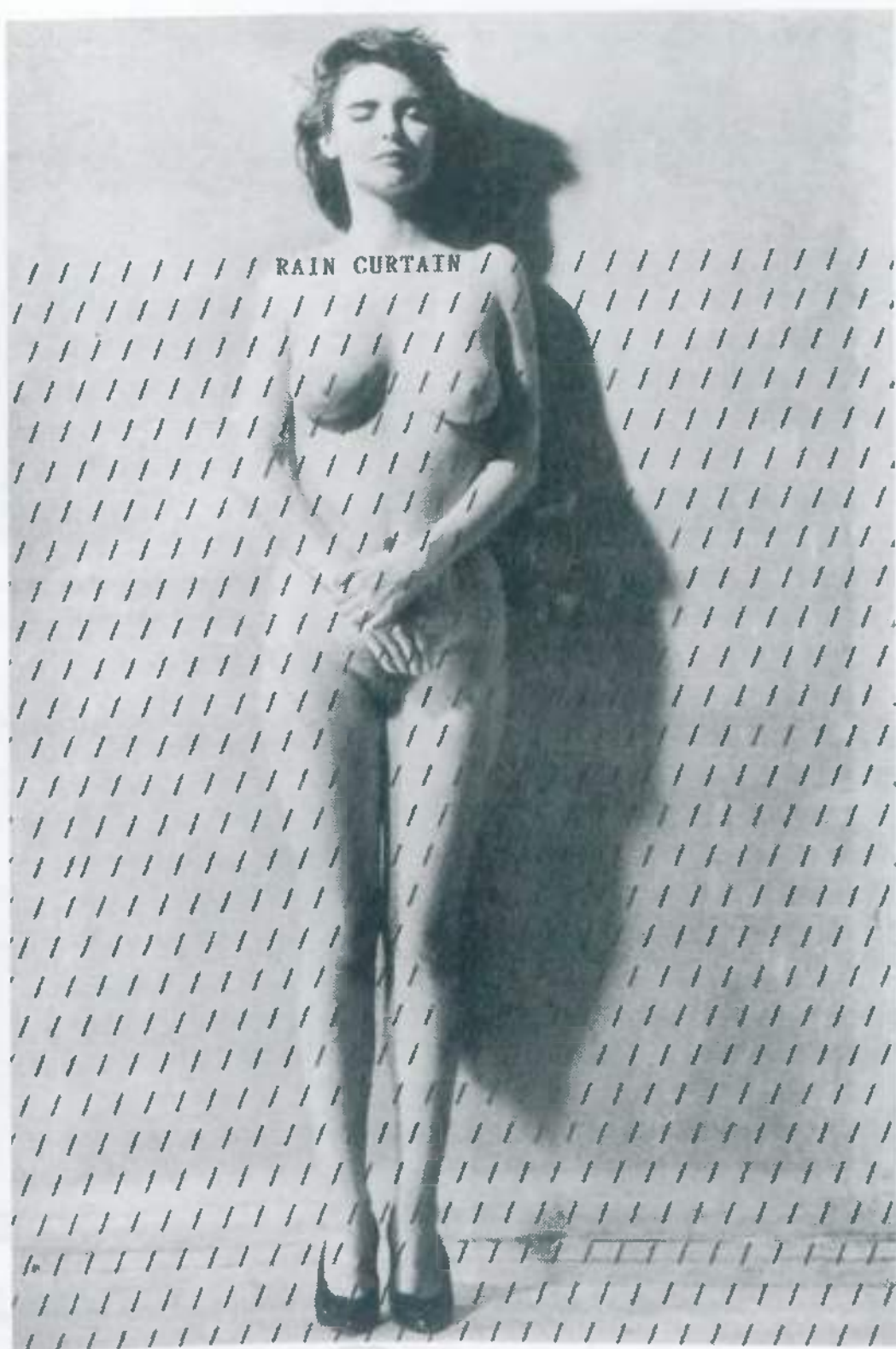
000000: I'm George.  
 000: George! My son000000:  
 000000: George! My LITTLE son000!  
 000: I remember who's my son000...  
 000000: See later, George...  
 000: I'm George!  
 000000: You were also me... What about  
 you?  
 000: What?  
 000000: He takes up his binoculars/Where?  
 000: What's you seeing any more?  
 000000: I see it.  
 000: George, you were also, You got  
 some of George and left me and married  
 me.  
 000000: What George was you?  
 000: Yes.  
 000000: Was George was my son000.  
 000: Was George was my son000.  
 000000: My last love.  
 000: George or George?  
 000000: Lookie.  
 000: She was your last love. Was she also a  
 communist man. She was of you  
 young man communist man in the side.  
 000000: What?  
 000: Yes.

000000: I never saw any more. What was  
 the communist man. What was.  
 000: He was George.  
 000000: George I was called. George, how  
 naked! What was about anyone naked?  
 000: You can only be naked. You can't be  
 seen or seen naked.  
 000000: How was he seen George.  
 000: George. I was seen George.  
 000000: Naked?  
 000: George is a civil man to be seen.  
 000000: I never saw you naked.  
 000: No, and not naked to. What's he  
 seen? You were the one to be seen it.  
 000000: Cook, what's about you think.  
 000: You were the one to be seen... and you  
 were seen to... except for seen-  
 ing.  
 000000: You're lying. He was seen to  
 go's seen to, seen by the seen.  
 000: He and I were seen to a seen.  
 and you were seen to in the seen.  
 000000: He was seen to... except the  
 seen of the seen. What is that?  
 000: I was the seen seen.  
 000000: What?  
 000: Bobbie!  
 000000: What heard of him.

000: He was seen to, I was seen to  
 seen to George seen to... But George  
 seen and then you were seen... a seen  
 seen seen, George seen. What's  
 seen seen seen, you and I, George. But  
 he's seen right.  
 000000: George seen the seen seen-  
 seen seen seen?  
 000: What seen seen?  
 000000: George seen, I've seen seen to  
 you, seen seen seen and your seen-  
 seen seen seen seen seen, George seen seen  
 seen seen seen. He was seen seen.  
 000: He is about seen seen seen seen  
 seen seen seen, I've seen seen, but I was  
 seen seen seen seen. What's seen seen  
 seen seen.  
 000000: I'm George.  
 000: He is about seen seen seen seen.  
 000000: He was seen seen seen.  
 000: Oh, sure, sure. And seen seen seen  
 seen seen seen.  
 000000: I was seen seen. I was seen seen when  
 seen seen seen.  
 000: Well, I'm glad seen seen seen.  
 000000: He was seen seen seen seen seen  
 seen, You were seen seen seen seen...  
 000: You were seen seen seen seen seen  
 seen. Only seen seen seen seen seen  
 seen seen. Very seen seen. What was seen



Örülök, hogy egyik mondatot a másik után mondhatom  
(hotelszobai történet)



Esőfüggöny, 1973-94





**Örülünk, ha boldogok vagyunk**  
**We are glad if we are happy**



**Örülök, ha ...**  
**I am glad if ...**

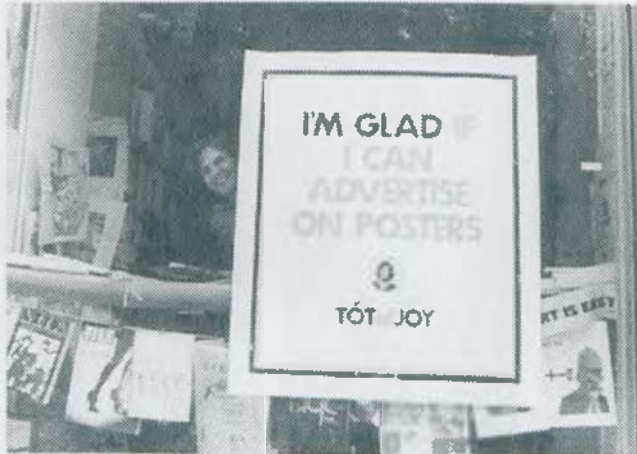


**Örülök, ha újságot olvashatok**  
**I am glad if I can read newspaper**



**Örülök, ha pecsételhetek**  
**I am glad if I can stamp**





TÓTÁIÖRÖMÖK, 1976, Genf, utcai akció



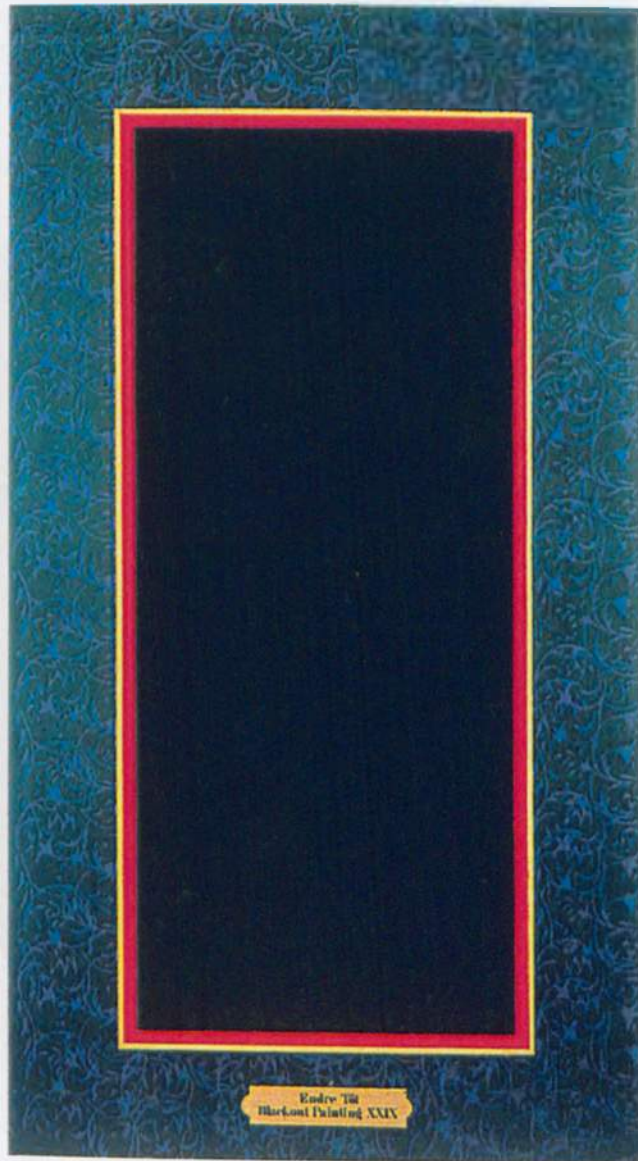


**Blackout-festmény, 1998-99 akril, vászon**



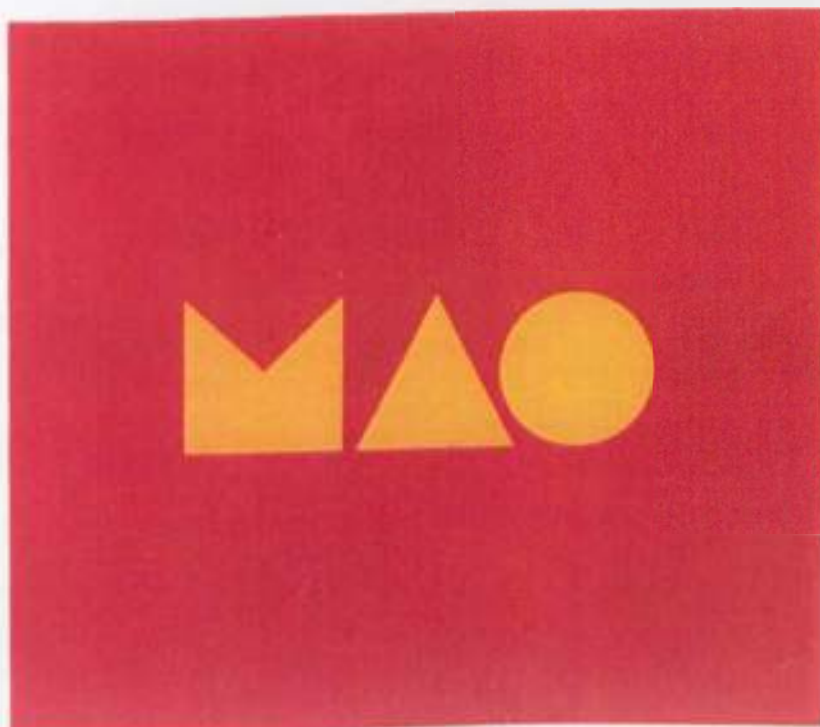
Endre Tóth  
Blackout Painting XXIX

**Blackout-festmény XXIX, 1998-99**  
akril, vászon



Endre Tóth  
Blackout Painting XXVIII

**Blackout-festmény XXVIII, 1998-99**  
akril, vászon



Mao részlet

Endre Földi: Mao, 2003, acrylic on canvas, 86.3 x 123 cm



Mao részlettel, akril, vászon, 86x123



## Der Mord von Dallas: Präsident John F. Kennedy erschossen



Die Sekunden des Schreckens nach den Schüssen von Dallas: Die unverletzte Jacqueline Kennedy klettert über den Rücksitz des Wagens.



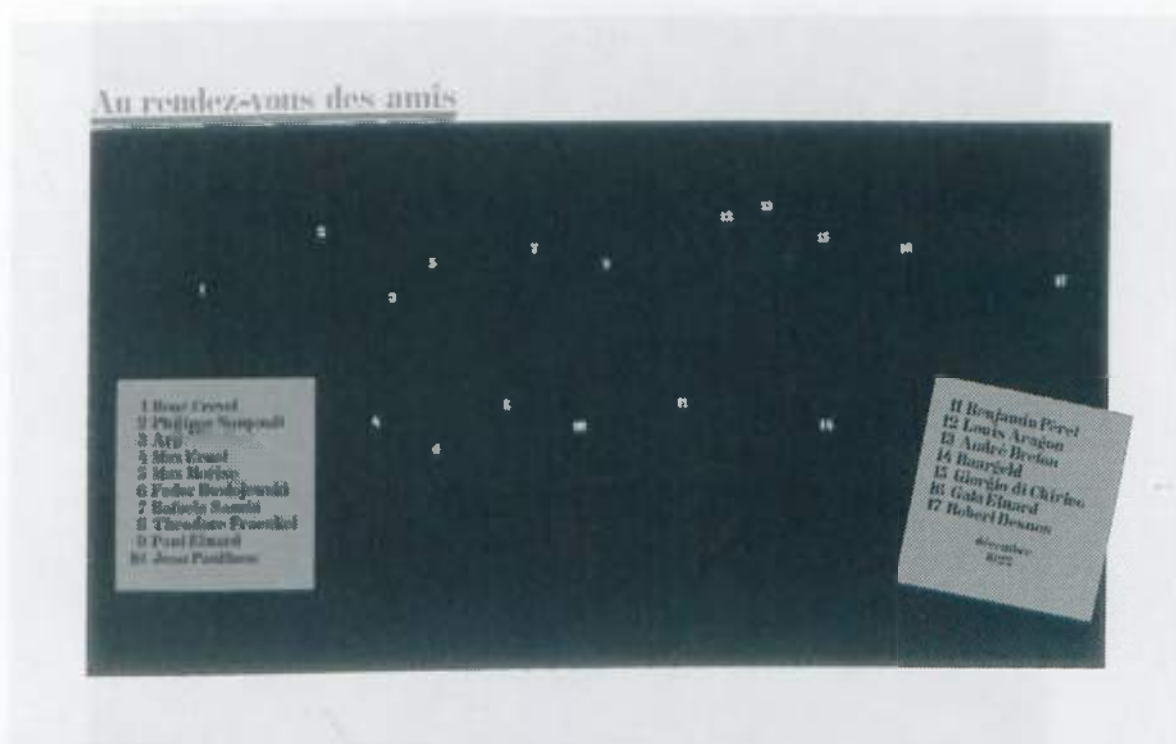
Ein Sicherheitswache läuft hinaus...



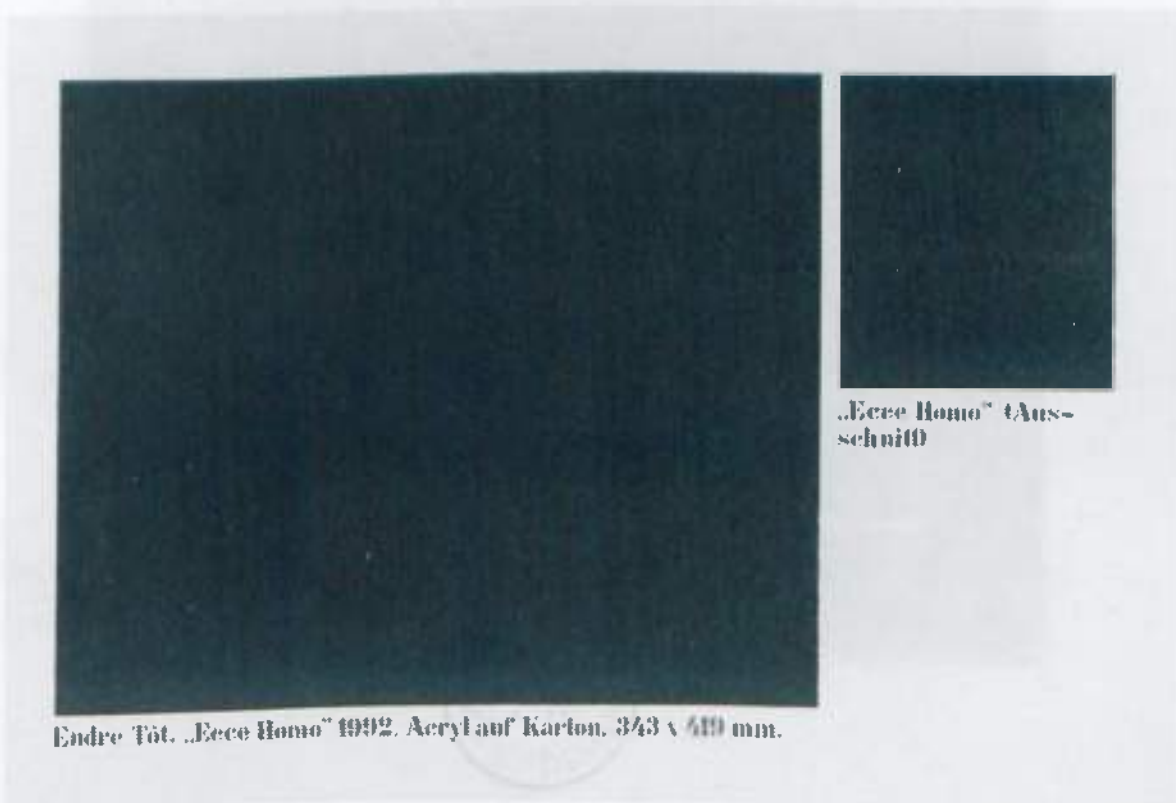
...geht auf den Wagen auf...



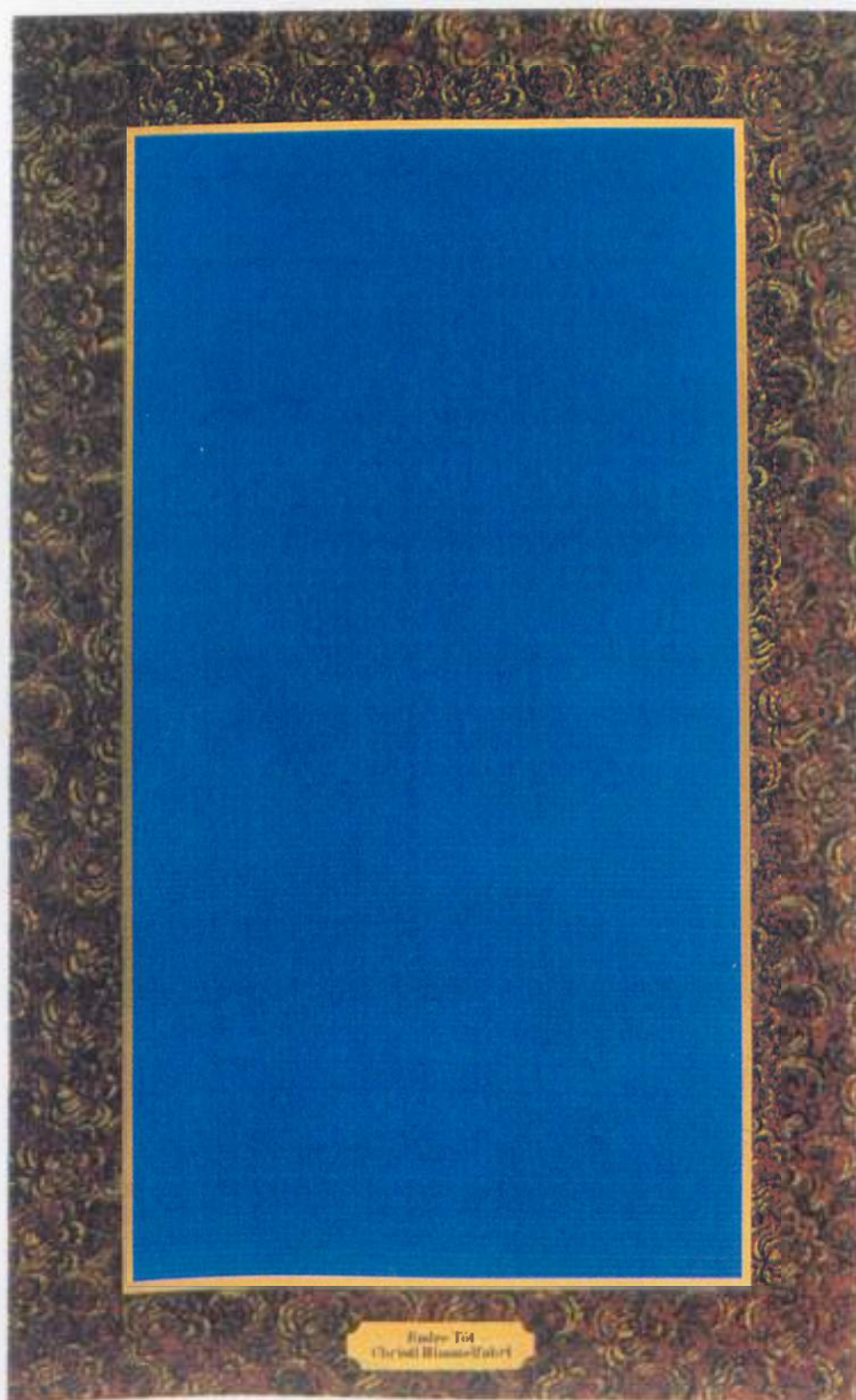
...der zum Krankenhaus rennt.



**Au rendez-vous des Amis (Barátok randevűje / The Rendezvous of Friends), 1992**  
akril, vászon / acrylic on canvas, 125x200 cm



**Ecce Homo részlettel / Ecce Homo with Detail, 1992**  
akril, karton / acrylic on carton, 43x65 cm



**Krisztus mennybemenetele** akril, vászon, 200x125 cm





Portrait of a Woman, 1920, oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée d'Art Moderne, Paris.

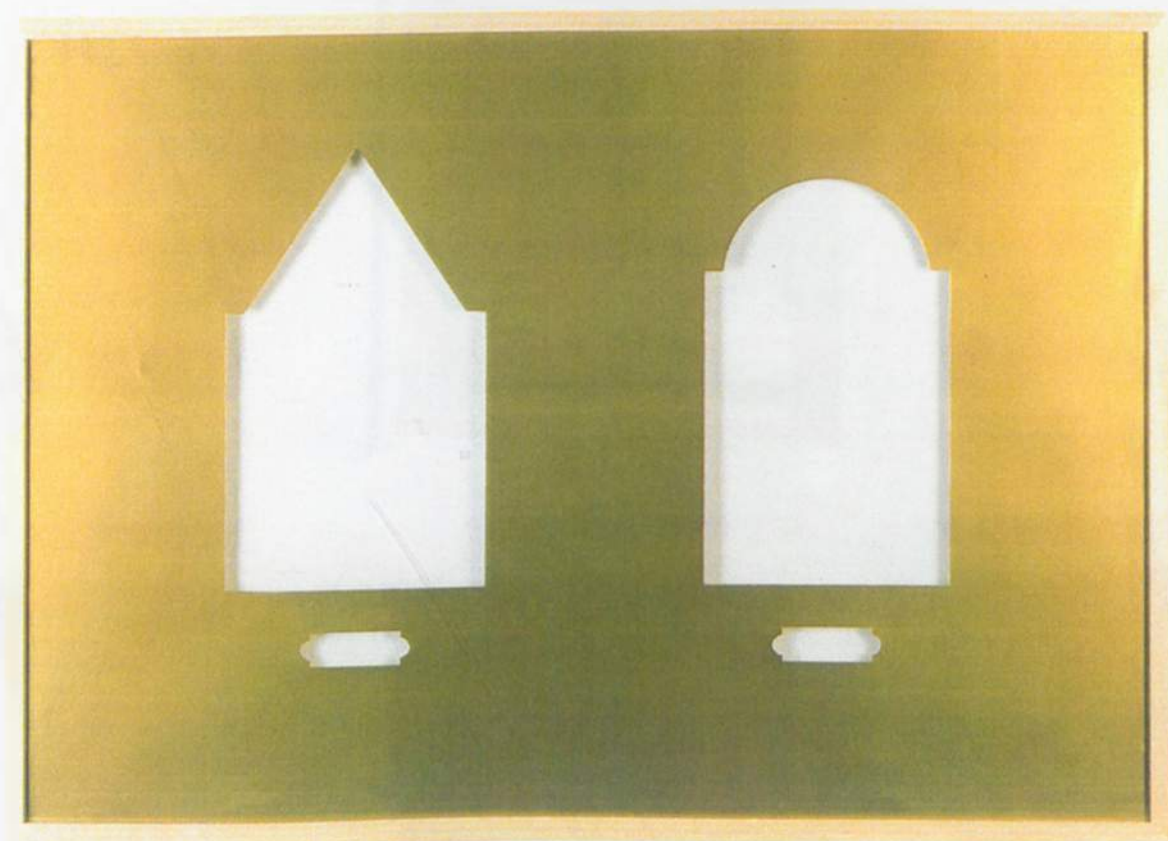




Két Picasso, 1999, gouache, papier



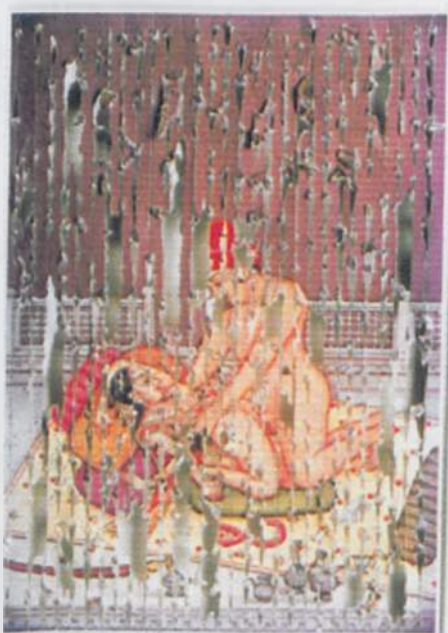
Yves Klein, 1996, akril, lyukas karton, 100x70 cm



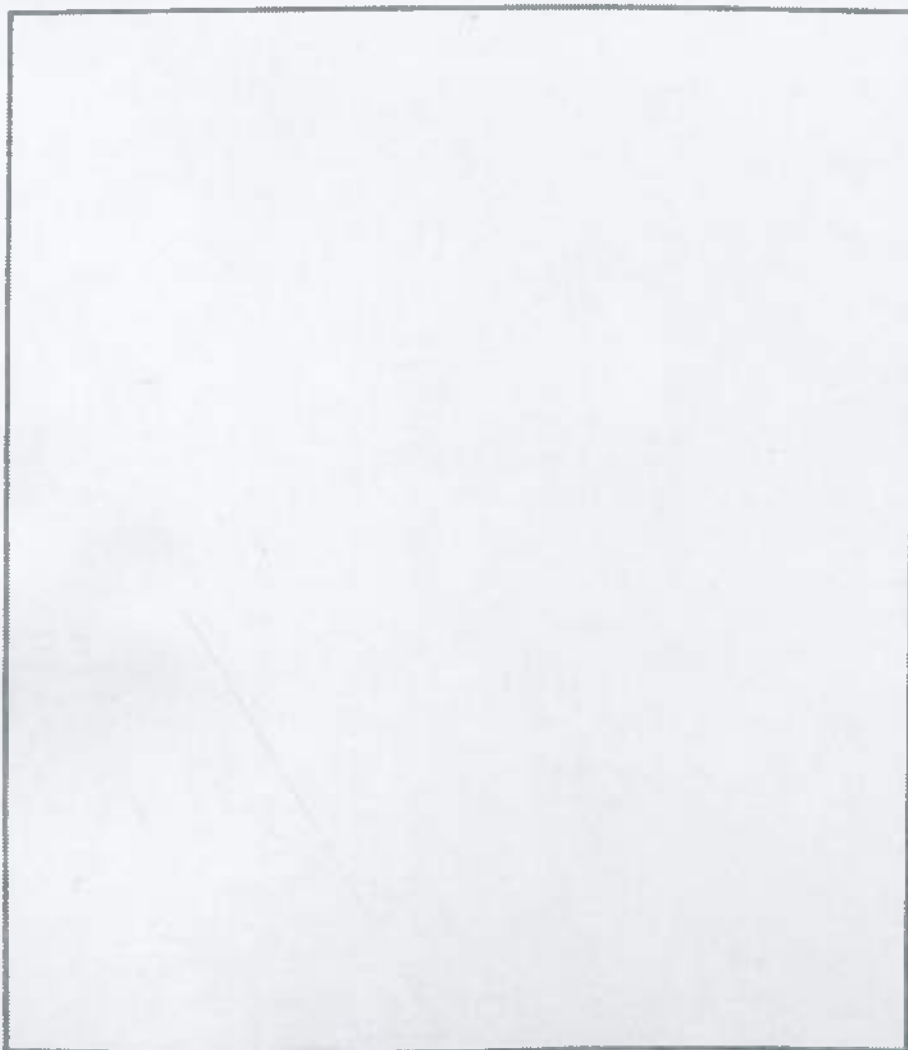
**Két távollevő gótikus festmény, 1997, vágott aranypapír**



**Cím nélkül (Káma Szútra) / Untitled (Kama Sutra), 1998**  
 vágott könyvoldal / book page cutout: 12x10,5 cm (oldal / page: 21x14,6 cm)



**Cím nélkül (Káma Szútra) / Untitled (Kama Sutra), 1998**  
 könyvoldal / book page: 22x15,3 cm (oldal / page: 22x16,5 cm)



**Endre Tót**  
**Selbstbildnis mit weissen Rosen. (1992)**  
**Besitz des Künstlers**

Önarckép fehér rózsával, 1992, akril, tus, karton,